



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

### Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

### About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>







*Charles Putter Heberden  
Brasenose College*







800029113M

38.14.1.24







Gesammelte  
Schriften und Dichtungen

von

Richard Wagner.

Siebenter Band.



Leipzig.

Verlag von C. W. Frißsch.

1873.



## Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Tristan und Isolde . . . . .	1
Ein Brief an Hector Berlioz . . . . .	113
„Zukunftsmusik.“ An einen französischen Freund (Fr. Villot) als Vormort zu einer Prosa-Übersetzung meiner Operndichtungen .	121
Bericht über die Aufführung des „Tannhäuser“ in Paris. (Brieflich.) . . . . .	181
Die Meistersinger von Nürnberg . . . . .	197
Das Wiener Hof-Operntheater . . . . .	365

---



## Personen.

Tristan.

König Marke.

Iſolde.

Kurmenal.

Melot.

Brangäne.

Ein Hirt.

Ein Steuermann.

Schiffsvolt. Ritter und Knappen.

## Erster Aufzug.

(Zeltartiges Gemach auf dem Vorderdeck eines Seeschiffes, reich mit Teppichen behangen, beim Beginne nach dem Hintergrunde zu gänzlich geschlossen; zur Seite führt eine schmale Treppe in den Schiffsbraum hinab.)

(Isolde auf einem Ruhebett, das Gesicht in die Kissen gedrückt. — Brangäne, einen Teppich zurückgeschlagen haltend, blickt zur Seite über Bord.)

Stimme eines jungen Seemannes

(aus der Höhe, wie vom Masten her, vernehmbar).

Westwärts

schweift der Blick;

ostwärts

streicht das Schiff.

Frisch weht der Wind

der Heimath zu: —

mein irisch Kind,

wo weilest du?

Sind's deiner Seufzer Wehen,

die mir die Segel blähen? —





# **Criflan und Solde.**

**'1857.,**

## Personen.

Tristan.

König Marke.

Iſolde.

Kurmenal.

Melot.

Brangäne.

Ein Hirt.

Ein Steuermann.

Schiffsvolk. Ritter und Knappen.

## Erster Aufzug.

(Zeltartiges Gemach auf dem Vorderdeck eines Seeschiffes, reich mit Teppichen behangen, beim Beginne nach dem Hintergrunde zu gänzlich geschlossen; zur Seite führt eine schmale Treppe in den Schiffsbraum hinab.)

(Isolde auf einem Ruhebett, das Gesicht in die Kissen gedrückt. — Brangäne, einen Teppich zurückgeschlagen haltend, blickt zur Seite über Bord.)

Stimme eines jungen Seemannes

(aus der Höhe, wie vom Mast her, vernehmbar).

Westwärts

schweift der Blick;

ostwärts

streicht das Schiff.

Frisch weht der Wind

der Heimath zu: —

mein irisch Kind,

wo weilest du?

Sind's deiner Seufzer Wehen,

die mir die Segel blähen? —



Tristan und Isolde.

Wehe! Wehe, du Wind!  
 Weh'! Ach wehe, mein Kind!  
 Frische Maid,  
 du wilde, minnige Maid!

Isolde

(jäh auffahrend).

Wer magt mich zu höhnen?  
 (Sie blickt verstimmt um sich.)  
 Brangäne, du? —  
 Sag', wo sind wir?

Brangäne

(an der Öffnung).

Blaue Streifen  
 stiegen in Westen auf;  
 sanft und schnell  
 segelt das Schiff;  
 auf ruhiger See vor Abend  
 erreichen wir sicher das Land.

Isolde.

Welches Land?

Brangäne.

Kornwall's grünen Strand.

Isolde.

Nimmermehr!  
 Nicht heut, nicht morgen!

Brangäne

(läßt den Vorhang zusallen, und eilt bestürzt zu Isolde).

Was hör' ich? Herrin! Ha!

Isolde

(wird vor sich hin).

Entartet Geschlecht,  
unwerth der Ahnen!  
Wohin, Mutter,  
vergab'st du die Macht,  
über Meer und Sturm zu gebieten?  
O zahme Kunst  
der Zauberin,  
die nur Balsamtränke noch brau't!  
Erwache mir wieder,  
kühne Gewalt,  
herauf aus dem Busen,  
wo du dich barg'st!  
Hört meinen Willen,  
jagende Winde!  
Heran zu Kampf  
und Wettergetöf',  
zu tobender Stürme  
wüthendem Wirbel!  
Treibt aus dem Schlaf  
dieß träumende Meer,  
wedt aus dem Grund  
seine grollende Gier;  
zeigt ihm die Beute,  
die ich ihm biete;  
zerschlag' es dieß trotzige Schiff,

des zerschellten Trümmer verschling's!  
 Und was auf ihm lebt,  
 den wehenden Athem,  
 den lass' ich euch Winden zum Lohn!

### Brangäne

(im äußersten Schreck, um Isolde sich bemühend).

Weh'! O weh'!  
 Ach! Ach!  
 Des Übels, das ich geahnt! —  
 Isolde! Herrin!  
 Theures Herz!  
 Was barg'st du mir so lang'?  
 Nicht eine Thräne  
 weintest du Vater und Mutter;  
 kaum einen Gruß  
 den Bleibenden botest du:  
 von der Heimath scheidend  
 kalt und stumm,  
 bleich und schweigend  
 auf der Fahrt,  
 ohne Rührung,  
 ohne Schlaf,  
 wild verirrt,  
 Narr und elend. —  
 wie einem Leich.  
 O dich lebend  
 nicht zu mehr zu fern  
 wird rei du zu Leb'n?  
 O nun mein  
 was dich magt!

Sage, künde  
 was dich quält.  
 Herrin Isolde,  
 traueste Holde!  
 Soll sie werth sich dir wähnen,  
 vertraue nun Brangänen!

Isolde.

Luft! Luft!  
 Mir erstickt das Herz.  
 Öffne! Öffne dort weit!

(Brangäne zieht eilig die Vorhänge in der Mitte auseinander.)

---

(Man blickt dem Schiff entlang bis zum Steuerbord, über den Bord hinaus auf das Meer und den Horizont. Um den Hauptmast in der Mitte ist Grevoll, mit Tauen beschäftigt, gelagert; über sie hinaus gewahrt man am Steuerbord Mitter und Knappen, ebenfalls gelagert; von ihnen etwas entfernt Tristan, mit verschränkten Armen stehend, und sinnend in das Meer blickend; zu Füßen ihm, nachlässig ausgestreckt, Kurwenal. — Vom Mast her, aus der Höhe, vernimmt man wieder den Gesang des jungen Seemannes.)

Isolde

(deren Blick sogleich Tristan fand, und starr auf ihn geheftet bleibt, dumpf für sich).

Mir erkoren, —  
 mir verloren, —  
 hehr und heil,  
 kühn und feig —:

Tod geweihtes Haupt!

Tod geweihtes Herz!

(Zu Brangäne, unheimlich lachend.)

Was hältst von dem Knechte?

Brangäne

(ihrem Blicke folgend).

Wen mein'st du?

Isolde.

Dort den Helden,  
der meinem Blick  
den seinen birgt,  
in Scham und Scheue  
abwärts schaut: —  
sag', wie dünkt er dich?

Brangäne.

Fräg'st du nach Tristan,  
theure Frau,  
dem Wunder aller Reiche,  
dem hochgepries'nen Mann,  
dem Helden ohne Gleiche,  
des Ruhmes Hort und Bann?

Isolde

(sie verhöhrend).

Der jagend vor dem Streiche  
sich flüchtet wo er kann,  
weil eine Braut als Leiche

er seinem Herrn gewann! —

Dünkt es dich dunkel,  
mein Gedicht?

Frag' ihn denn selbst,  
den freien Mann,

ob mir zu nah'n er magt?

Der Ehren Gruß  
und zücht'ge Aht  
vergift der Herrin  
der zage Held,

daß ihr Blick ihn nur nicht erreiche —

den Bühnen ohne Gleiche!

O, er weiß  
wohl warum! —

Zu dem Stolzen geh',  
meld' ihm der Herrin Wort:  
meinem Dienst bereit  
schleunig soll er mir nah'n.

Brangäne.

Soll ich ihn bitten,  
dich zu grüßen?

Isolde.

Befehlen ließ'  
dem Eigenholde  
Furcht der Herrin  
ich, Isolde.

(Auf Isoldes gebieterischen Wink entfernt sich Brangäne, und schreitet dem Deck entlang dem Steuerbord zu, an den arbeitenden Seeleuten vorbei. Isolde, mit starrem Blicke ihr folgend, zieht sich rücklings nach dem Ruhe-

bett zurück, wo sie während des Folgenden bleibt, das Auge unabgewandt nach dem Steuerbord gerichtet.)

### Kurmenal

(der Brangäne kommen sieht, zupst, ohne sich zu erheben, Tristan am Gewande).

Hab' Acht, Tristan!  
Botschaft von Isolde.

### Tristan

(auffahrend).

Was ist? — Isolde? —

(Er faßt sich schnell, als Brangäne vor ihm anlangt und sich verneigt.)

Von meiner Herrin? —  
Ihr gehorsam  
was zu hören  
meldet höfisch  
mir die traute Magd?

### Brangäne.

Mein Herre Tristan,  
dich zu sehen  
wünscht Isolde,  
meine Frau.

### Tristan.

Grämt sie die lange Fahrt,  
die geht zu End';  
eh' noch die Sonne sinkt,  
sind wir am Land:  
was meine Frau mir befehle,  
treulich sei's erfüllt.

## Brangäne.

So mög' Herr Tristan  
zu ihr geh'n :  
daß ist der Herrin Will'.

## Tristan.

Wo dort die grünen Fluren  
dem Blick noch blau sich färben,  
harret mein König  
meiner Frau:  
zu ihm sie zu geleiten  
bald nah' ich mich der Lichten;  
keinem gönnt' ich  
diese Gunst.

## Brangäne.

Mein Herre Tristan,  
höre wohl :  
deine Dienste  
will die Frau,  
daß du zur Stell' ihr nahestest,  
dort wo sie deiner harret.

## Tristan.

Auf jeder Stelle  
wo ich steh',  
getreulich dien' ich ihr,  
der Frauen .höchster Ehr'.  
Ließ' ich das Steuer  
jetzt zur Stund',



(Isolde erhebt sich mit verzweiflungsvoller Muthgebärde.)

Brangäne

(ibr zu Füßen stürzend).

Weh'! Ach, wehe!

Dieß zu dulden!

Isolde

(dem furchtbarsten Ausbruche nahe, schnell sich zusammenfassend).

Doch nun von Tristan:  
genau will ich's vernehmen.

Brangäne.

Ach, frage nicht!

Isolde.

Frei sag's ohne Furcht!

Brangäne.

Mit höf'schen Worten  
wird er aus.

Isolde.

Doch als du deutlich mahntest?

Brangäne.

Da ich zur Stell'  
ihn zu dir rief:  
wo er auch steh',

so sagte er,  
getreulich dien' er ihr,  
der Frauen höchster Ehr';  
ließ' er das Steuer  
jezt zur Stund',  
wie lenkt' er sicher den Riel  
zu König Marke's Land?

Isolde

(schmerzlich bitter).

„Wie lenkt' er sicher den Riel  
zu König Marke's Land“ —  
den Zins ihm auszusahlen,  
den er aus Irland zog!

Brangäne.

Auf deine eig'nen Worte,  
als ich ihm die entbot,  
ließ seinen Treuen Kurwenal —

Isolde

Den hab' ich wohl vernommen;  
kein Wort, das mir entging.  
Erfuhr'st du meine Schmach,  
nun höre, was sie mir ichuf. —  
Wie lachend sie  
mir Lieder singen,  
wohl könnt' auch ich erwidern: —  
von einem Rahn,  
der klein und arm

(Isolde erhebt sich mit verzweiflungsvoller Wuthgebärde.)

Brangäne

(ihr zu Füßen stürzend).

Weh'! Ach, wehe!

Dieß zu dulden!

Isolde

(dem furchtbarsten Ausbruche nahe, schnell sich zusammenfassend).

Doch nun von Tristan:  
genau will ich's vernehmen.

Brangäne.

Ach, frage nicht!

Isolde.

Frei sag's ohne Furcht!

Brangäne.

Mit höf'schen Worten  
wird er aus.

Isolde.

Doch als du deutlich mahntest?

Brangäne.

Da ich zur Stell'  
ihn zu dir rief:  
wo er auch steh',

== : ==

: == :

== : == :

X == : == :

: : == :

: : == :

: : : : : : : :

: : : : : : :

== : == :

: : : : : : : :

: : : : : : :

: : : : : : :

: : : : : : :

: : : : : :

: : : : : :

: : : : : :

: : : : : :

Gold

: : : : : :

: : : : : :

: : : : : :

: : : : : :

: : : : : :

: : : : : :

: : : : : :

: : : : : :

: : : : : :

an Irland's Küste schwamm;  
darinnen krank  
ein fieber Mann  
elend im Sterben lag.

Isolde's Kunst  
ward ihm bekannt;  
mit Heil-Salben  
und Balsamsaft  
der Wunde, die ihn plagte,  
getreulich pflag sie da.

Der „Tantris“  
mit sorgender List sich nannte,  
als „Tristan“

Isold' ihn bald erkannte,  
da in des Müß'gen Schwerte  
eine Scharte sie gewahrte,  
darin genau  
sich fügt' ein Splitter,  
den einst im Haupt  
des Iren-Ritter,  
zum Hohn ihr heimgesandt,  
mit kund'ger Hand sie fand. —

Da schrie's mir auf  
aus tiefstem Grund;  
mit dem hellen Schwert  
ich vor ihm stund,  
an ihm, dem Über-Frechen,  
Herrn Morold's Tod zu rächen.

Von seinem Bette  
blickt' er her, —  
nicht auf das Schwert,  
nicht auf die Hand, —

er sah mir in die Augen.  
 Seines Glendes  
 jammerte mich:  
 das Schwert — das ließ ich fallen:  
 die Morold ichlug, die Wunde,  
 sie heilt' ich, daß er gesunde,  
 und heim nach Hause lehre, —  
 mit dem Blick mich nicht mehr beschwere.

Brangäne.

O Wunder! Wo hatt' ich die Augen?  
 Der Gast, den einst  
 ich pflegen half — ?

Isolde.

Sein Lob hörtest du eben: —  
 „Hei! Unser Held Tristan!“ —  
 Der war jener traur'ge Mann. —  
 Er schwur mit tausend Eiden  
 mir ew'gen Dank und Treue.  
 Nun hör' wie ein Held  
 Eide hält! —  
 Den als Tantris  
 unerkannt ich entlassen,  
 als Tristan  
 kehrt' er kühn zurück:  
 auf stolzem Schiff  
 von hohem Bord,  
 Irland's Erbin  
 begehrt' er zur Eh'

für Kornwall's müden König,  
 für Marke, seinen Ohm.  
 Da Morold lebte,  
 wer hätt' es gewagt  
 uns je solche Schmach zu bieten?  
 Für der zinspflichtigen  
 Kernen Fürsten  
 um Irland's Krone zu werben?  
 O wehe mir!  
 Ich ja war's,  
 die heimlich selbst  
 die Schmach sich schuf!  
 Das rächende Schwert,  
 statt es zu schwingen,  
 machtlos ließ ich's fallen: —  
 nun dien' ich dem Vasallen.

### Brangäne.

Da Friede, Sühn' und Freundschaft  
 von Allen ward beschworen,  
 wir freuten uns all' des Tag's;  
 wie ahnte mir da,  
 daß dir es Kummer schüf'?

### Isolde.

O blinde Augen!  
 Blöde Herzen!  
 Zahmer Muth,  
 verzagtes Schweigen!  
 Wie anders prahlte  
 Tristan aus,

was ich verschlossen hielt!  
 Die schweigend ihm  
 das Leben gab,  
 vor Feindes Rache  
 schweigend ihn barg;  
 was stumm ihr Schutz  
 zum Heil ihm schuf,  
 mit ihr — gab er es preis.  
 Wie siegprangend,  
 heil und hehr,  
 laut und hell  
 wies er auf mich:  
 „das wär' ein Schatz,  
 mein Herr und Ohm;  
 wie dünkt' euch die zur Eh' ?  
 Die schmuße Irin  
 hol' ich her;  
 mit Steg' und Wege  
 wohl bekannt,  
 ein Wink, ich flieg'  
 nach Grenland;  
 Isolde, die ist euer:  
 mir lacht das Abenteuer!“ —  
 Fluch dir, Verruchter!  
 Fluch deinem Haupt!  
 Rache, Tod!  
 Tod uns Beiden!

Brangäne

(mit ungezügelter Bärtlichkeit sich auf Isolde stürzend):

O Süße! Traute!  
 Theure! Holde!



Gold'ne Herrin!  
 Lieb' Isolde!  
 Hör' mich! Komme!  
 Setz' dich her! —

(Sie zieht Isolde allmählich nach dem Ruhebett.)

Welcher Wahn?  
 Welch' eitles Zürnen?  
 Wie magst du dich bethören,  
 nicht hell zu seh'n noch hören?  
 Was je Herr Tristan  
 dir verbanke,  
 sag', konnt' er's höher lohnen,  
 als mit der herrlichsten der Kronen?  
 So dient' er treu  
 dem edlen Ohm,  
 dir gab er der Welt  
 begehrlichsten Lohn:  
 dem eig'nen Erbe,  
 ächt und edel,  
 entsagt' er zu deinen Füßen,  
 als Königin dich zu grüßen.

(Da Isolde sich abwendet, fährt sie immer traulicher fort.)

Und warb er Marke  
 dir zum Gemahl,  
 wie wolltest du die Wahl doch schelten,  
 muß er nicht werth dir gelten?  
 Von edler Art  
 und mildem Muth,  
 wer gliche dem Mann  
 an Macht und Glanz?  
 Dem ein hehrster Held

so treulich dient,  
wer möchte sein Glück nicht theilen,  
als Gattin bei ihm weilen ?

Isolde

(starr vor sich hin blickend).

Ungeminnt  
den hehrsten Mann  
stets mir nah' zu sehen, —  
wie könnt' ich die Qual bestehen !

Brangäne.

Was wahn'st du Arge ?  
Ungeminnt ? —

(Sie nähert sich ihr wieder schmeichelnd und kosend.)

Wo lebte der Mann,  
der dich nicht liebte ?  
Der Isolde sah',  
und in Isolden  
selig nicht ganz verging' ?  
Doch, der dir erkoren,  
wär' er so kalt,  
zög' ihn von dir  
ein Zauber ab,  
den bösen müßt' ich  
bald zu binden ;  
ihn bannte der Minne Macht.

(Mit geheimnißvoller Zutraulichkeit ganz nahe zu Isolden.)

Kenn'st du der Mutter  
Künste nicht ?

Wähn'st du, die Alles  
 Flug ermägt,  
 ohne Rath in fremdes Land  
 hätt' sie mit dir mich entsandt?

Isolde

(düster).

Der Mutter Rath  
 gemahnt mich recht;  
 willkommen preis' ich  
 ihre Kunst: —  
 Rache für den Verrath, —  
 Ruh' in der Noth dem Herzen! —  
 Den Schrein dort bring' mir her.

Brangäne.

Er birgt, was heil dir frommt.

(Sie holt eine kleine goldene Taube herbei, öffnet sie, und deutet auf ihren  
 Inhalt.)

So reichte sie die Mutter,  
 die mächt'gen Zaubertränke.  
 Für Weh' und Wunden  
 Balsam hier;  
 für böse Gifte  
 Gegen-Gift: —  
 den hehrsten Trank,  
 ich halt' ihn hier.

Isolde.

Du irr'st, ich kenn' ihn besser;

ein starkes Zeichen  
schnitt ich ein: —  
der Trank ist's, der mir frommt.  
(Sie ergreift ein Fläschchen und zeigt es.)

Brangäne

(entsetzt zurückweichend).

Der Todestrank!

(Isolde hat sich vom Ruhebett erhoben, und vernimmt jetzt mit wachsendem Schrecken den Ruf des Schiffsvolles:)

„He! ha! ho! he!  
Am Untermast  
die Segel ein!  
He! ha! ho! he!“

Isolde.

Das deutet schnelle Fahrt.  
Weh' mir! Nahe das Land!

---

(Durch die Vorhänge tritt mit Ungestüm Kurwenal herein.)

Kurwenal.

Auf, auf! Ihr Frauen!  
Frisch und froh!  
Rasch gerüstet!  
Fertig, hurtig und flink! —

(Gemessener.)

Und Frau Isolden  
 sollt' ich sagen  
 von Held Tristan,  
 meinem Herrn: —  
 vom Mast der Freude Flagge,  
 sie wehe lustig in's Land;  
 in Marke's Königsschloße  
 mach' sie ihr Nahen bekannt.  
 Drum Frau Isolde  
 bät' er eilen,  
 für's Land sich zu bereiten,  
 daß er sie könnt' geleiten.

## Isolde

(nachdem sie zuerst bei der Meldung in Schauer zusammengefahren, gefaßt und mit Würde).

Herrn Tristan bringe  
 meinen Gruß,  
 und meld' ihm was ich sage. —  
 Sollt' ich zur Zeit' ihm gehen,  
 vor König Marke zu stehen,  
 nicht möcht' es nach Zucht  
 und Jug gescheh'n,  
 empfang' ich Sühne  
 nicht zuvor  
 für ungesühnte Schuld:  
 drum such' er meine Schuld.

(Kunwena! macht eine trepige Gebärde. Isolde fährt mit Steigerung fort.)

Du merke wohl  
 und meld' es gut! —

Nicht wollt' ich mich bereiten,  
 an's Land ihn zu begleiten;  
 nicht werd' ich zur Seit' ihm gehen,  
 vor König Marke zu stehen,  
 begehrte Vergessen  
 und Vergeben  
 nach Zucht und Fug  
 er nicht zuvor  
 für ungebüßte Schuld: —  
 die böt' ihm meine Huld.

Kurmenal.

Sicher wißt,  
 das sag' ich ihm:  
 nun harrt, wie er mich hört!  
 (Er geht schnell zurück.)

---

Isolde

(eilt auf Brangäne zu und umarmt sie heftig).

Nun leb' wohl, Brangäne  
 Grüß' mir die Welt,  
 grüße mir Vater und Mutter!

Brangäne.

Was ist's? Was sinn'st du?

Wolltest du flieh'n?  
 Wohin sollt' ich dir folgen?

Isolde

(schnell gefaßt).

Hörtest du nicht?  
 Hier bleib' ich;  
 Tristan will ich erwarten. —  
 Treu befolg'  
 was ich befehl':  
 den Sühne-Trank  
 rüste schnell, —  
 du weißt, den ich dir wies.

Brangäne.

Und welchen Trank?

Isolde

(entnimmt dem Schreine das Fläschchen).

Diesen Trank!  
 In die gold'ne Schale  
 gieß' ihn aus;  
 gefüllt faßt sie ihn ganz.

Brangäne

(voll Grausen das Fläschchen empfangend).

Trau' ich dem Sinn?

Isolde.

Sei du mir treu!

Brangäne.

Der Trank — für wen?

Isolde.

Wer mich betrog.

Brangäne.

Tristan?

Isolde.

Trinke mir Sühne.

Brangäne

(zu Isolde's Füßen stürzend).

Entsetzen! Schone mich Arme!

Isolde

(heftig).

Schone du mich,  
untreue Magd! —  
Kenn'st du der Mutter  
Künste nicht?  
Wähn'st du, die Alles  
flug erwägt,  
ohne Rath in fremdes Land  
hätt' sie mit dir mich entsandt?  
Für Weh' und Wunden  
gab sie Balsam;  
für böse Gifte  
Gegen-Gift:



für tiefstes Weh',  
 für höchstes Leid —  
 gab sie den Todes-Trank.  
 Der Tod nun sag' ihr Dank!

Brangäne

(taum ihrer mächtig).

O tiefstes Weh'!

Isolde.

Gehorch'st du mir nun?

Brangäne.

O höchstes Leid!

Isolde.

Bist du mir treu?

Brangäne.

Der Trank?

Kurmenal

(die Vorhänge von außen zurückschlagend).

Herr Tristan.

Brangäne

(erhebt sich erschrocken und verwirrt).

Isolde

(sucht mit furchtbarer Anstrengung sich zu fassen).

Herr Tristan trete nah.

(Kurwenal geht wieder zurück. Brangäne, kaum ihrer mächtig, wendet sich in den Hintergrund. Isolde, ihr ganzes Gefühl zur Entscheidung zusammenfassend, schreitet langsam, mit großer Haltung, dem Ruhebette zu, auf dessen Kopfende sich stützend sie den Blick fest dem Eingange zuwendet.)

(Tristan tritt ein, und bleibt ehrerbietig am Eingange stehen. — Isolde ist mit furchtbarer Aufregung in seinen Anblick versunken. — Langes Schweigen.)

Tristan.

Begehrt, Herrin,  
was ihr wünscht.

Isolde.

Wüßtest du nicht  
was ich begehre,  
da doch die Furcht  
mir's zu erfüllen  
fern meinem Blick dich hielt?

Tristan.

Ehr-Furcht  
hielt mich in Acht.

Isolde.

Der Ehre wenig  
 boteſt du mir:  
 mit off'nem Hohn  
 verwehreteſt du  
 Gehorſam meinem Gebot.

Tristan.

Gehorſam einzig  
 hielt mich in Bann.

Isolde.

So dankt' ich Geringes  
 deinem Herrn,  
 rieth dir ſein Dienſt  
 Un-Sitte  
 gegen ſein eigen Gemahl?

Tristan.

Sitte lehrt  
 wo ich gelebt:  
 zur Brautfahrt  
 der Brautwerber  
 meide fern die Braut.

Isolde.

Auß welcher Sorg'?

Tristan.

Tragt die Sitte!

Isolde.

Da du so sittsam,  
mein Herr Tristan,  
auch einer Sitte  
sei nun gemahnt:  
den Feind dir zu sühnen,  
soll er als Freund dich rühmen.

Tristan.

Und welchen Feind?

Isolde.

Frag' deine Furcht!  
Blut-Schuld  
schwebt zwischen uns.

Tristan.

Die ward gesühnt.

Isolde.

Nicht zwischen uns.

Tristan.

Im off'nen Feld  
vor allem Volk  
ward Ur-Fehde geschworen.

Isolde.

Nicht da war's,

wo ich Tantris barg,  
 wo Tristan mir verfiel.  
 Da stand er herrlich,  
 hehr und heil;  
 doch was er schwur,  
 das schwur ich nicht: —  
 zu schweigen hatt' ich gelernt.  
 Da in stiller Kammer  
 krank er lag,  
 mit dem Schwerte stumm  
 ich vor ihm stund,  
 schwieg — da mein Mund,  
 bann't — ich meine Hand,  
 doch was einst mit Hand  
 und Mund ich gelobt,  
 das schwur ich schweigend zu halten.  
 Nun will ich des Eides walten.

Tristan.

Was schwurt ihr, Frau?

Isolde.

Rache für Morold.

Tristan.

Müh't euch die?

Isolde.

Wag'st du mir Hohn? —  
 Angelobt war er mir,

der hehre Frenheld ;  
 seine Waffen hatt' ich geweiht,  
 für mich zog er in Streit.  
 Da er gefallen,  
 fiel meine Ehr';  
 in des Herzens Schwere  
 schwur ich den Eid,  
 würd' ein Mann den Mord nicht sühnen,  
 wollt' ich Magd mich dess' erkühnen. —  
 Siech und matt  
 in meiner Macht,  
 warum ich dich da nicht schlug,  
 daß sag' dir mit leichtem Zug: —  
 ich pflag des Wunden,  
 daß den heil Gesunden  
 rächend schlug' der Mann,  
 der Isolden ihn abgewann. —  
 Dein Loos nun selber  
 magst du dir sagen:  
 da die Männer sich all' ihm vertragen,  
 wer muß nun Tristan schlagen?

Tristan

(bleich und düster).

War Morold dir so werth,  
 nun wieder nimm das Schwert,  
 und führ' es sicher und fest,  
 daß du nicht dir's entfallen läß'st.  
 (Er reicht ihr sein Schwert hin.)

Isolde.

Wie sorgt' ich schlecht

um deinen Herrn;  
 was würde König  
 Marke sagen,  
 erschlug' ich ihm  
 den besten Knecht,  
 der Kron' und Land ihm gewann,  
 den allertreu'sten Mann?

Dünkt dich so wenig  
 was er dir dankt,  
 bring'st du die Irin  
 ihm als Braut,  
 daß er nicht schölte,  
 schlüg' ich den Werber,  
 der Urfehde-Pfand  
 so treu ihm liefert zur Hand? —

Wahre dein Schwert!  
 Da einst ich's schwang,  
 als mir die Rache  
 im Busen rang,  
 als dein messender Blick  
 mein Bild sich stahl,  
 ob ich Herrn Marke  
 taug' als Gemahl:  
 das Schwert — da ließ ich's sinken.  
 Nun laß' uns Sühne trinken!

(Sie winkt Brangäne. Diese schaudert zusammen, schwankt und äßert in ihrer Bewegung. Isolde treibt sie durch gesteigerte Gebärde an. Als Brangäne zur Bereitung des Trankes sich anläßt, vernimmt man den Ruf des

### Schiffsvolles

von außen).

Ho! he! ha! he!

Am Obermast  
die Segel ein!  
Ho! he! ha! he!

Tristan

(aus finsternem Brüllen auffahrend)

Wo sind wir?

Isolde.

Hart am Ziel.

Tristan, gewinn' ich Sühne?  
Was hast du mir zu sagen?

Tristan

(düster).

Des Schweigens Herrin  
heißt mich schweigen:  
faß' ich was sie verschwieg,  
verschweig' ich was sie nicht faßt.

Isolde.

Dein Schweigen faß' ich,  
weich'st du mir aus.  
Weigerst du Sühne mir?

Neue Schiffsrufe. Auf Isolde's ungeduldigen Wink reicht Brangäne  
ihr die gefüllte Trinkschale.)

Isolde

(mit dem Becher zu Tristan tretend, der ihr starr in die Augen blickt)  
Du hör'st den Ruf?



Wir sind am Ziel:  
in kurzer Frist  
steh'n wir —  
    (mit leisem Hohne)  
vor König Marke.  
Geleitest du mich,  
dünkt dich nicht lieb,  
darfst du so ihm sagen?  
„Mein Herr und Ohm,  
sieh' die dir an!  
Ein sanft'reß Weib  
gewänn'st du nie.  
Ihren Angelobten  
erschlug ich ihr einst,  
sein Haupt sandt' ich ihr heim;  
die Wunde, die  
seine Wehr mir schuf,  
die hat sie hold geheilt;  
mein Leben lag  
in ihrer Macht,  
daß schenkte mir  
die milde Magd,  
und ihres Landes  
Schand' und Schmach,  
die gab sie mit darein, —  
dein Eh'gemahl zu sein.  
So guter Gaben  
holden Dank  
schuf mir ein süßer  
Sühne-Trank:  
den bot mir ihre Huld,  
zu büßen alle Schuld.“

Schiffsruf

(außen)

Auf das Tau!

Anker ab!

Tristan

(wild auffahrend).

Loß den Anker!

Daß Steuer dem Strom!

Den Winden Segel und Mast!

(Er entreißt Isolde'n ungestüm die Trinkschale.)

Wohl kenn' ich Irland's

Königin,

und ihrer Künste

Wunderkraft:

den Balsam nützt' ich,

den sie bot;

den Becher nehm' ich nun,

daß ganz ich heut' genese!

Und achte auch

des Sühne-Eid's,

den ich zum Dank dir sage. —

Tristan's Ehre —

höchste Treu':

Tristan's Glend —

kühnster Troß.

Trug des Herzens;

Traum der Ahnung:

ew'ger Trauer

einzig'ger Trost,

Wir sind am Ziel:  
in kurzer Frist  
steh'n wir —

(mit leisem Hohne)  
vor König Marke.  
Geleitest du mich,  
dünkt dich nicht lieb,  
darfst du so ihm sagen?  
„Mein Herr und Ohm,  
sieh' die dir an!  
Ein sanft'reß Weib  
gewänn'st du nie.  
Ihren Angelobten  
erschlug ich ihr einst,  
sein Haupt sandt' ich ihr heim;  
die Wunde, die  
seine Wehr mir schuf,  
die hat sie hold geheilt;  
mein Leben lag  
in ihrer Macht,  
daß schenkte mir  
die milde Magd,  
und ihres Landes  
Schand' und Schmach,  
die gab sie mit darein, —  
dein Eh'gemahl zu sein.  
So guter Gaben  
holden Dank  
schuf mir ein süßer  
Sühne-Trank:  
den bot mir ihre Huld,  
zu büßen alle Schuld.“

Schiffsruf

(außen).

Auf das Tau!

Anker ab!

Tristan

(wild auffahrend).

Los den Anker!

Das Steuer dem Strom!

Den Winden Segel und Mast!

(Er entreißt Isoldeu ungestüm die Trinkschale.)

Wohl kenn' ich Irland's

Königin,

und ihrer Künste

Wunderkraft:

den Balsam nützt' ich,

den sie bot;

den Becher nehm' ich nun,

daß ganz ich heut' genese!

Und achte auch

des Sühne-Eid's,

den ich zum Dank dir sage. —

Tristan's Ehre —

höchste Treu':

Tristan's Glend —

kühnster Troß.

Trug des Herzens;

Traum der Ahnung:

ew'ger Trauer

einzig'ger Trost,

Vergeßens gü't'ger Trank!  
Dich trink' ich sonder Want.

(Er setzt an und trinkt.)

Isolde.

Betrug auch hier?  
Mein die Hälfte!

(Sie entwindet ihm den Becher.)

Verräther, ich trink' sie dir!

(Sie trinkt. Dann wirft sie die Schale fort. — Beide, von Schauer erfaßt, blicken sich mit höchster Aufregung, doch mit starrer Haltung, unverwandt in die Augen, in deren Ausdruck der Todestrog bald der Liebesgluth weicht. — Zittern ergreift sie. Sie fassen sich krampfhaft an das Herz, — und führen die Hand wieder an die Stirn. — Dann suchen sie sich wieder mit dem Blicke, senken ihn verwirrt, und heften ihn von Neuem mit steigender Sehnsucht auf einander.)

Isolde

(mit bebender Stimme).

Tristan!

Tristan

(überströmend).

Isolde!

Isolde

(an seine Brust sinkend).

Treuloher Holder!

Tristan

(mit Gluth sie umfassend).

Seligste Frau!

(Sie verbleiben in stummer Umarmung.)

Aus der Ferne vernimmt man Trompeten und Posaunen, von außen auf dem  
Schiffe den Ruf der

Männer:

Heil! Heil!  
König Marke!  
König Marke Heil!

Brangäne

(die, mit abgewandtem Gesicht, voll Verwirrung und Schauer sich über  
den Bord gelehnt hatte, wendet sich jetzt dem Anblick des in Liebesumarmung  
versunkenen Paares zu, und stürzt händeringend, voll Verzweiflung, in den  
Vordergrund).

Wehe! Wehe!  
Unabwendbar  
ewige Noth  
für kurzen Tod!  
Thör'ger Treue  
trugvolles Werk  
blüht nun jammernd empor!

(Tristan und Isolde fahren verwirrt aus der Umarmung auf.)

Tristan.

Was träumte mir  
von Tristan's Ehre?

Isolde.

Was träumte mir  
von Isolde's Schmach?

Tristan.

Du mir verloren?

Isolde.

Du mich verstoßen?

Tristan.

Trügenden Zaubers  
tückische List!

Isolde.

Thörigen Zürnens  
eitles Dräu'n!

Tristan.

Isolde!

Isolde.

Tristan!  
Trautester Mann!

Tristan.

Süßeste Maid!

Beide.

Wie sich die Herzen  
wogend erheben!  
Wie alle Sinne  
wonnig erbeben!  
Sehnender Minne  
schwellendes Blühen,  
schmachtender Liebe

Aus der Ferne vernimmt man Trompeten und Posaunen, von außen auf dem  
Schiffe den Ruf der

Männer:

Heil! Heil!

König Marke!

König Marke Heil!

Brangäne

(die, mit abgewandtem Gesicht, voll Verwirrung und Schauer sich über  
den Bord gelehnt hatte, wendet sich jetzt dem Anblick des in Liebesumarmung  
versunkenen Paares zu, und stürzt händeringend, voll Verzweiflung, in den  
Vordergrund).

Wehe! Wehe!

Unabwendbar

ewige Noth

für kurzen Tod!

Thör'ger Treue

trugvolles Werk

blüht nun jammernd empor!

(Tristan und Isolde fahren verwirrt aus der Umarmung auf.)

Tristan.

Was träumte mir

von Tristan's Ehre?

Isolde.

Was träumte mir

von Isolde's Schmach?

Tristan.

Du mir verloren?



Glücklicher Held! —  
 Mit reichem Hofgesinde  
 dort auf Nachen  
 naht Herr Marke.  
 Hei! wie die Fahrt ihn freut,  
 daß er die Braut sich freit!

Tristan

(in Verwirrung ausblickend).

Wer naht?

Kurwenal.

Der König.

Tristan.

Welcher König?

Die Männer.

Heil! König Marke

Tristan.

Marke? Was will er?

(Er starrt wie sinnlos nach dem Lande.)

Isolde

(in Verwirrung, zu Brangäne).

Was ist? Brangäne!

Ha! Welcher Ruf?

Brangäne.

Isolde! Herrin!  
Fassung nur heut'!

Isolde.

Wo bin ich? Leb' ich?  
Ha, welcher Trank?

Brangäne

(verzweiflungsvoll).

Der Liebestrank.

Isolde

(starrt entsetzt auf Tristan).

Tristan!

Tristan.

Isolde!

Isolde.

Muß ich leben?

(Sie stürzt ohnmächtig an seine Brust.)

Brangäne

(zu den Frauen).

Helft der Herrin!

Tristan.

O Wonne voller Tücke!  
O Trug-geweihtes Glück!

Die Männer.

Heil dem König!  
Kornwall Heil!

(Leute sind über Bord gestiegen, andere haben eine Brücke ausgelegt, und die Haltung Aller deutet auf die soeben bevorstehende Ankunft der Erwarteten, als der Vorhang schnell fällt.)

## Zweiter Aufzug.

Scène au salon d'honneur de la commune d'Alger, au moment où le conseil municipal se réunit. Le maire, le président du conseil, et les membres du conseil sont assis autour d'une table. Le maire se lève et s'adresse au conseil.

Maire. Messieurs, le conseil municipal se réunit aujourd'hui pour discuter le projet de loi relatif à la réorganisation des communes. Le projet est divisé en deux sections. La première section concerne la réorganisation des communes de la région de la capitale. La deuxième section concerne la réorganisation des communes de la région de la frontière.

Alger.

Scène au salon d'honneur.

Le conseil municipal se réunit pour discuter le projet de loi.

Scène au salon d'honneur.

Le conseil municipal se réunit pour discuter le projet de loi.

Le conseil municipal se réunit pour discuter le projet de loi.

Alger.

Scène au salon d'honneur.

Le conseil municipal se réunit pour discuter le projet de loi.

Le conseil municipal se réunit pour discuter le projet de loi.

Le conseil municipal se réunit pour discuter le projet de loi.

fäufelnd Getön',  
das lachend schüttelt der Wind.

Brangäne.

Dich täuscht deines Wunsches  
Ungeßüm,  
zu vernehmen was du wahn'st: —  
ich höre der Hörner Schall.

Isolde

(wieder laufend).

Nicht Hörnerschall  
tönt so hold;  
des Quells sanft  
rieselnde Welle  
rauscht so wonnig da her:  
wie hört' ich sie,  
tos'ten noch Hörner?  
Im Schweigen der Nacht  
nur lacht mir der Quell:  
der meiner harret  
in schweigender Nacht,  
als ob Hörner noch nah' dir schallten,  
willst du ihn fern mir halten?

Brangäne.

Der deiner harret —  
o hör' mein Warnen! --  
dess' harren Späher zur Nacht.  
Weil du erblindet,  
wahn'st du den Blick

der Welt erblödet für euch? —  
 Da dort an Schiffes Bord  
 von Tristan's bebender Hand  
     die bleiche Braut,  
     kaum ihrer mächtig,  
 König Marke empfing, —  
     als Alles verwirrt  
     auf die Wankende,  
     der güt'ge König,  
     mild besorgt,  
 die Mühen der langen Fahrt, sah  
 die du littest, laut beklagt':  
     ein Einz'ger war's —  
     ich achtet' es wohl —  
 der nur Tristan faßt' in's Auge;  
     mit bösllicher List  
     lauerndem Blick  
 sucht' er in seiner Miene  
 zu finden, was ihm diene.  
     Tückisch lauschend  
     treff' ich ihn oft:  
 der heimlich euch umgarnt,  
 vor Melot seid gewarnt.

Isolde.

Mein'st du Herrn Melot?  
 O wie du dich trüg'st!  
 Ist er nicht Tristan's  
     treu'ster Freund?  
 Muß mein Trauter mich meiden,  
 Dann weilt er bei Melot allein.

## Brangäne.

Was mir ihn verdächtig,  
 macht dir ihn theuer.  
 Von Tristan zu Marke  
 ist Melot's Weg;  
 dort sä't er üble Saat.  
 Die heut' im Rath  
 dieß nächtliche Jagen  
 so eilig schnell beschlossen,  
 einem edlern Wild,  
 als dein Wännen meint,  
 gilt ihre Jägers-List.

## Isolde.

Dem Freunde zu lieb  
 erfand diese List  
 aus Mit-Leid  
 Melot der Freund:  
 nun willst du den Treuen schelten?  
 Besser als du  
 sorgt er für mich;  
 ihm öffnet er,  
 was du mir sperr'st:  
 o spar' mir des Zögerns Noth!  
 Das Zeichen, Brangäne!  
 o gieb das Zeichen!  
 Lösche des Lichtes  
 letzten Schein!  
 Daß ganz sie sich neige,  
 winke der Nacht!  
 Schon goß sie ihr Schweigen

durch Hain und Haus;  
 schon füllt sie das Herz  
 mit wonnigem Grauß:  
 o lösche das Licht nun aus!  
 Lösche den scheuchenden Schein!  
 Laß' meinen Liebsten ein!

Brangäne.

O laß' die warnende Bünde!  
 Die Gefahr laß' sie dir zeigen! —  
 O wehe! Wehe!  
 Ach mir Armen!  
 Des unsel'gen Trank's!  
 Daß ich untreu  
 einmal nur  
 der Herrin Willen trog!  
 Gehorcht' ich taub und blind,  
 dein — Werk  
 war dann der Tod:  
 doch deine Schmach,  
 deine schmäglichste Noth,  
 mein — Werk  
 muß ich Schuld'ge sie wissen!

Isolde.

Dein — Werk?  
 O thör'ge Magd!  
 Frau Minne kenntest du nicht?  
 Nicht ihrer Wunder Macht?  
 Des kühnsten Muthes  
 Königin,



des Welten-Werdens  
 Walterin,  
 Leben und Tod  
 find ihr unterthan,  
 die sie webt aus Lust und Leid,  
 in Liebe wandelnd den Reid.

Des Todes Werf  
 nahm ich's vermessen zur Hand,  
 Frau Minne hat  
 meiner Macht es entwandt:

die Todgeweihte  
 nahm sie in Pfand,  
 faßte das Werf  
 in ihre Hand;  
 wie sie es wendet,  
 wie sie es endet,  
 was sie mir führet,  
 wohin mich führet,  
 ihr ward ich zu eigen: —  
 nun laß' mich gehorsam zeigen!

### Brangäne.

Und mußte der Minne  
 tückischer Trank  
 des Sinnes Licht dir verlöschen;  
 darfst du nicht sehen,  
 wenn ich dich warne:  
 nur heute hör',  
 o hör' mein Flehen!  
 Der Gefahr leuchtendes Licht —

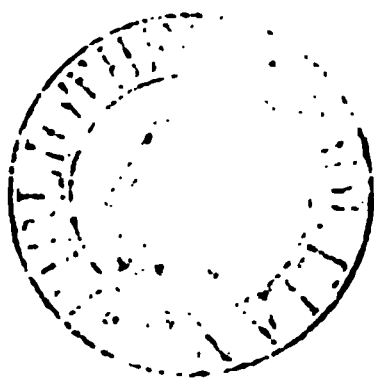
nur heute! heut'! —  
die Fackel dort lösche nicht!

Isolde

(auf die Fackel zueilend und sie erfassend).

Die im Busen mir  
die Gluth entfacht,  
die mir das Herze  
brennen macht,  
die mir als Tag  
der Seele lacht,  
Frau Minne will,  
es werde Nacht,  
daß hell sie dorten leuchte,  
wo sie dein Licht verscheuchte. —  
Zur Warte du!  
Dort mache treu.  
Die Leuchte —  
wär's meines Lebens Licht, —  
lächend  
sie zu löschen zag' ich nicht.

(Sie hat die Fackel herabgenommen und verlöscht sie am Boden. Bran-  
ne wendet sich bestürzt ab, um auf einer äußeren Treppe die Rinne zu er-  
gen, wo sie langsam verschwindet.)



(Isolde blickt erwartungsvoll in einen Baumgang. Sie winkt. Ihre entzückte Gebärde deutet an, daß sie den von fern herannahenden Freund gewahr geworden. Ungebuldige, höchste Spannung. — Tristan stürzt herein; sie fliegt ihm mit einem Freudenschrei entgegen. Glühende Umarmung.)

Tr i s t a n.

Isolde! Geliebte!

Isolde.

Tristan! Geliebter!

Beide.

Bist du mein?

Hab' ich dich wieder?

Darf ich dich fassen?

Kann ich mir trauen?

Endlich! Endlich!

An meiner Brust!

Fühl' ich dich wirklich?

Bist du es selbst?

Dieß deine Augen?

Dieß dein Mund?

Hier deine Hand?

Hier dein Herz?

Bin ich's? Bist du's?

Halt' ich dich fest?

Ist es kein Trug?

Ist es kein Traum?

O Wonne der Seele!

O süße, hehrste,

kühnste, schönste,

seligste Lust!

Ohne Gleiche!  
 Überreiche!  
 Überselig!  
 Ewig! Ewig!  
 Ungeahnte,  
 nie gekannte,  
 überschwänglich  
 hoch erhab'ne!  
 Freude=Jauchzen!  
 Lust=Entzücken!  
 Himmel=höchsteß  
 Welt=Entrücken!  
 Mein Tristan!  
 Mein Isolde!  
 Tristan!  
 Isolde!  
 Mein und dein!  
 Immer ein!  
 Ewig, ewig ein!

Isolde.

Wie lange fern!  
 Wie fern so lang'!

Tristan.

Wie weit so nah'!  
 So nah' wie weit!

Isolde.

O Freundesfeindin,  
 böse Ferne!

O träger Zeiten  
zögernde Länge!

Tristan.

O Weit' und Nähe,  
hart entzweite!  
Holde Nähe,  
öde Weite!

Isolde.

Im Dunkel du,  
im Lichte ich!

Tristan.

Das Licht! Das Licht!  
O dieses Licht!  
Wie lang' verlosch es nicht!  
Die Sonne sank,  
der Tag verging;  
doch seinen Reid  
erstickt' er nicht:  
sein scheuchend Zeichen  
zündet er an,  
und steckt's an der Liebsten Thüre,  
daß nicht ich zu ihr führe.

Isolde.

Doch der Liebsten Hand  
löschte das Licht.  
Wess' die Magd sich wehrte,

scheut' ich mich nicht:  
in Frau Minne's Macht und Schutz  
bot ich dem Tage Trutz.

Tristan.

Dem Tag! Dem Tag!  
Dem tückischen Tage,  
dem härtesten Feinde  
Haß und Klage!  
Wie du das Licht,  
o könnt' ich die Leuchte,  
der Liebe Leiden zu rächen,  
dem frechen Tage verlöschen!  
Giebt's eine Noth,  
giebt's eine Pein,  
die er nicht weckt  
mit seinem Schein?  
Selbst in der Nacht  
dämmernder Pracht  
hegt ihn Liebchen am Haus,  
streckt mir drohend ihn aus.

Isolde.

Hegt' ihn die Liebste  
am eig'nen Haus,  
im eig'nen Herzen  
hell und kraus  
hegt' ihn trozig  
einst mein Trauter,  
Tristan, der mich betrog.  
War's nicht der Tag,

der aus ihm log,  
 als er nach Irland  
 werbend zog,  
 für Marke mich zu frei'n,  
 dem Tod die Treue zu weih'n?

Tristan.

Der Tag! Der Tag,  
 der dich umglicß,  
 dahin, wo sie  
 der Sonne glich,  
 in hehrster Ehren  
 Glanz und Licht  
 Isolde mir entrückt'!  
 Was mir das Auge  
 so entzückt',  
 mein Herze tief  
 zur Erde drückt':  
 in lichten Tages Schein,  
 wie war Isolde mein?

Isolde.

War sie nicht dein,  
 die dich erkor,  
 was log der böse  
 Tag dir vor,  
 daß, die für dich beschieden,  
 die Braute du verriethest?

Tristan.

Was dich umglicß

mit hehrer Pracht,  
 der Ehre Glanz,  
 des Ruhmes Macht,  
 an sie mein Herz zu hangen,  
 hielt mich der Wahn gefangen.

Die mit des Schimmers  
 hellstem Schein  
 mir Haupt und Scheitel  
 licht beschien,  
 der Welten-Ehren  
 Tages-Sonne,  
 mit ihrer Strahlen  
 eitler Wonne,  
 durch Haupt und Scheitel  
 drang mir ein,  
 bis in des Herzens  
 tiefsten Schrein.

Was dort in leuscher Nacht  
 dunkel verschlossen wach't,  
 was ohne Wiff' und Wahn  
 ich dämmernd dort empfah'n,  
 ein Bild, das meine Augen  
 zu schau'n sich nicht getrauten, —  
 von des Tages Schein betroffen  
 lag mir's da schimmernd offen.

Was mir so rühmlich  
 schien und hehr,  
 • das rühmt' ich hell  
 vor allem Heer:  
 vor allem Volke  
 pries ich laut  
 der Erde schönste



## Königs-Braut.

Dem Neid, den mir  
 der Tag erweckt,  
 dem Eifer, den  
 mein Glücke schreckt',  
 der Misgunst, die mir Ehren  
 und Ruhm begann zu schweren,  
 denen bot ich Troß,  
 und treu beschloß,  
 um Ehr' und Ruhm zu wahren,  
 nach Irland ich zu fahren.

## Isolde.

O eitler Tages-Knecht! —

Getäuscht von ihm,  
 der dich getäuscht,  
 wie mußt' ich liebend  
 um dich leiden,  
 den, in des Tages  
 falschem Prangen,  
 von seines Gleißens  
 Trug umfangen,  
 dort, wo ihn Liebe  
 heiß umfaßte,  
 im tiefsten Herzen  
 heil ich haßte! —

Ach, in des Herzens Grunde  
 wie schmerzte tief die Wunde!  
 Den dort ich heimlich barg,  
 wie dünkt' er mich so arg,  
 wenn in des Tages Scheine

der treu gehegte Eine  
der Liebe Blicke schwand,  
als Feind nur vor mir stand.  
Daß als Verräther  
dich mir wies,  
dem Licht des Tages  
wollt' ich entflieh'n,  
dorthin in die Nacht  
dich mit mir zieh'n,  
wo der Täuschung Ende  
mein Herz mir verhieß,  
wo des Trug's geahnter  
Wahn zerrinne:  
dort dir zu trinken  
ew'ge Minne,  
mit mir — dich im Verein  
wollt' ich dem Tode weih'n.

## Tristan.

In deiner Hand  
den süßen Tod,  
als ich ihn erkannt  
den sie mir bot;  
als mir die Ahnung  
kehr und gewiß  
zeigte, was mir  
die Sühne verhieß:  
da erdämmerte mild  
erhab'ner Macht  
im Busen mir die Nacht;  
mein Tag war da vollbracht.

## Isolde.

Doch ach! Dich täuschte  
 der falsche Trank,  
 daß dir von Neuem  
 die Nacht versank;  
 dem einzig am Tode lag,  
 den gab er wieder dem Tag.

## Tristan.

O Heil dem Tranke!  
 Heil seinem Saft!  
 Heil seines Zaubers  
 hehrer Kraft!  
 Durch des Todes Thor,  
 wo er mir floß,  
 weit und offen  
 er mir erschloß,  
 darin sonst ich nur träumend gewacht,  
 das Wonnereich der Nacht.  
 Von dem Bild in des Herzens  
 bergendem Schrein  
 scheucht' er des Tages  
 täuschenden Schein,  
 daß nacht-sichtig mein Auge  
 wahr es zu sehen tauge.

## Isolde.

Doch es rächte sich  
 der verscheuchte Tag;  
 mit deinen Sünden  
 Rath's er pflag:

was dir gezeigt  
 die dämmernde Nacht,  
 an des Tag-Gestirnes  
 Königs-Nacht  
 mußttest du's übergeben,  
 um einsam  
 in öder Pracht  
 schimmernd dort zu leben. —  
 Wie ertrug ich's nur?  
 Wie ertrag' ich's noch?

Tristan.

O! nun waren wir  
 Nacht-geweihte:  
 der tückische Tag,  
 der Neid-bereite,  
 trennen konnt' uns sein Trug,  
 doch nicht mehr täuschen sein Lug.  
 Seine eitle Pracht,  
 seinen prahlenden Schein  
 verlacht, wem die Nacht  
 den Blick geweih't:  
 seines flackernden Lichtes  
 flüchtige Blitze  
 blenden nicht mehr  
 uns're Blicke.  
 Wer des Todes Nacht  
 liebend erschau't,  
 wem sie ihr tief  
 Geheimniß vertraut,  
 des Tages Lügen,

Ruhm und Ehr',  
 Macht und Gewinn,  
 so schimmernd hehr,  
 wie eitler Staub der Sonnen  
 sind sie vor dem zersponnen.  
 Selbst um der Treu'  
 und Freundschaft Wahn  
 dem treu'sten Freunde  
 ist's gethan,  
 der in der Liebe  
 Nacht geschaut,  
 dem sie ihr tief  
 Geheimniß vertraut.  
 In des Tages eitlen Wähnen  
 bleibt ihm ein einzig Sehnen,  
 das Sehnen hin  
 zur heil'gen Nacht,  
 wo ur-ewig,  
 einzig wahr  
 Liebes-Wonne ihm lacht.

### Beide

(zu immer innigerer Umarmung auf einer Blumenbank sich niederlassend).

O sink' hernieder,  
 Nacht der Liebe,  
 gieb Vergessen  
 daß ich lebe;  
 nimm mich auf  
 in deinen Schooß,  
 löse von  
 der Welt mich los!

Verlöschen nun  
 die letzte Leuchte;  
 was wir dachten,  
 was uns dächte,  
 all' Gedanken,  
 all' Gemahnen,  
 heil'ger Dämm'ung  
 hehres Ahnen  
 löscht des Wahnens Graus  
 Welt-erlösend aus.

Barg im Busen  
 uns sich die Sonne,  
 leuchten lachend  
 Sterne der Wonne.  
 Von deinem Zauber  
 sanft umspinnen,  
 vor deinen Augen  
 süß zerronnen,  
 Herz an Herz dir,  
 Mund an Mund,  
 Eines Athems  
 einiger Bund; —  
 bricht mein Blick sich  
 wonn'-erblindet,  
 erbleicht die Welt  
 mit ihrem Blenden:  
 die mir der Tag  
 trügend erhellt,  
 zu täuschendem Wahn  
 entgegengestellt,  
 selbst — dann  
 bin ich die Welt,

liebe=heiligstes Leben,  
 wonne=hehrstes Weben,  
 nie-wieder-Erwachens  
 wahnlos  
 hold bewußter Wunsch.

(Mit zurückgelehnten Häuftern lange ſchweigende Umarmung Beider.)

### Brangäne

(unſichtbar, von der Höhe der Binnre).

Einſam machend  
 in der Nacht,  
 wem der Traum  
 der Liebe lacht,  
 hab' der Einen  
 Ruf in Acht,  
 die den Schläfern  
 Schlimmes ahnt,  
 bange zum  
 Erwachen mahnt.  
 Habet Acht!  
 Habet Acht!  
 Bald entweicht die Nacht.

### Isolde

(leiſe).

Laufch', Geliebter!

### Tristan

(ebenſo).

Laß' mich ſterben!

Isolde.

Neid'sche Wache!

Tristan.

Nie erwachen!

Isolde.

Doch der Tag  
muß Tristan wecken?

Tristan.

Lass' den Tag  
dem Tode weichen!

Isolde.

Tag und Tod  
mit gleichen Streichen  
sollten uns're  
Lieb' erreichen?

Tristan.

Uns're Liebe?  
Tristan's Liebe?  
Dein' und mein',  
Isolde's Liebe?  
Welches Todes Streichen  
könnte je sie weichen?  
Stünd' er vor mir,  
der mächt'ge Tod,  
wie er mir Leib



und Leben bedroht', —  
 die ich der Liebe  
 so willig lasse! —  
 wie wär' seinen Streichen  
 die Liebe selbst zu erreichen?  
 Stürb' ich nun ihr,  
 der so gern ich sterbe,  
 wie könnte die Liebe  
 mit mir sterben?  
 Die ewig lebende  
 mit mir enden?  
 Doch, stirbe nie seine Liebe,  
 wie stirbe dann Tristan  
 seiner Liebe?

## Isolde.

Doch uns're Liebe,  
 heißt sie nicht Tristan  
 und — Isolde?  
 Dieß süße Wörtlein: und,  
 was es bindet,  
 der Liebe Bund,  
 wenn Tristan stürb',  
 zerstört' es nicht der Tod?

## Tristan.

Was stirbe dem Tod,  
 als was uns stört,  
 was Tristan wehrt  
 Isolde immer zu lieben,  
 ewig nur ihr zu leben?

Isolde.

Doch das Wörtlein: und,  
 wär' es zerstört,  
 wie anders als  
 mit Isolde's eig'nem Leben  
 wär' Tristan der Tod gegeben?

Tristan.

So starben wir,  
 um ungetrennt,  
 ewig einig,  
 ohne End',  
 ohn' Erwachen,  
 ohne Bangen,  
 namenlos  
 in Lieb' umfassen,  
 ganz uns selbst gegeben  
 der Liebe nur zu leben.

Isolde.

So stürben wir,  
 um ungetrennt —

Tristan.

Ewig einig —

Isolde.

Ohne End' —

Tristan.

Ohn' Erwachen —

Tristan und Isolde.

Isolde.

Ohne Bangen —

Tristan.

Namenlos  
in Lieb' umfassen —

Isolde.

Ganz uns selbst gegeben,  
der Liebe nur zu leben?

Brangäne

(wie vorher).

Habet Acht!

Habet Acht!

Schon weicht dem Tag die Nacht.

Tristan.

Soll ich lauschen?

Isolde.

Lass' mich sterben!

Tristan.

Muß ich wachen?

Isolde.

Nie erwachen!

Tristan.

Soll der Tag  
noch Tristan wecken?

Isolde.

Lass' den Tag  
dem Tode weichen!

Tristan.

Soll der Tod  
mit seinen Streichen  
ewig uns  
den Tag verscheuchen?

Isolde.

Der uns vereint,  
den ich dir bot,  
lass' ihm uns weih'n,  
dem süßen Tod!  
Mußte er uns  
daß eine Thor,  
an dem wir standen, verschließen;  
zu der rechten Thür',  
die uns Minne erfor,  
hat sie den Weg nun gewiesen.

Tristan.

Des Tages Dräuen  
troßten wir so?

Isolde.

Seinem Trug ewig zu flieh'n.

Tristan.

Sein dämmernder Schein  
 verscheuchte uns nie?

Isolde.

Ewig währ' uns die Nacht!

Beide.

O süße Nacht!  
 Ew'ge Nacht!  
 Hehr erhab'ne,  
 Liebes-Nacht!  
 Wen du umfassen,  
 wem du gelacht,  
 wie — wär' ohne Bangen  
 aus dir er je erwacht?  
 Nun banne das Bangen,  
 holder Tod,  
 sehrend verlangter  
 Liebes-Tod!  
 In deinen Armen,  
 dir geweiht,  
 ur-heilig Erwarmen,  
 von Erwachens Noth befreit.  
 Wie es fassen?  
 Wie sie lassen,  
 diese Wonne,  
 fern der Sonne,  
 fern der Tage

Trennungs-Klage?  
 Ohne Wähnen  
 sanftes Sehnen,  
 ohne Bangen  
 süß Verlangen;  
 ohne Wehen  
 hehr Vergehen,  
 ohne Schmachten  
 hold Umnachten;  
 ohne Scheiden,  
 ohne Meiden,  
 traut allein,  
 ewig heim,  
 in ungemess'nen Räumen  
 übersel'ges Träumen.  
 Du Isolde,  
 Tristan ich,  
 nicht mehr Tristan,  
 nicht Isolde;  
 ohne Nennen,  
 ohne Trennen,  
 neu Erkennen,  
 neu Entbrennen;  
 endlos ewig  
 ein-bewußt:  
 heiß erglühter Brust  
 höchste Liebes-Lust!

---

n hört einen Schrei Brangäne's, zugleich Waffengeklirr. — Kurwenal stürzt, mit gezücktem Schwerte zurückweichend, herein.)

## Kurwenal.

Rette dich, Tristan!

(Unmittelbar folgen ihm, heftig und rasch, Marke, Melot und mehrere Hofleute, die den Liebenden gegenüber zur Seite anhalten, und in verschiedener Bewegung die Augen auf sie heften. Brangäne kommt zugleich von der Bänne herab, und stürzt auf Isolde zu. Diese, von unwillkürlicher Scham ergriffen, lehnt sich mit abgewandtem Gesichte auf die Blumenbank. Tristan, in ebenfalls unwillkürlicher Bewegung, streckt mit dem einen Arme den Mantel breit aus, so daß er Isolde vor den Blicken der Ankommenden verdeckt. In dieser Stellung verbleibt er längere Zeit, unbeweglich den starren Blick auf die Männer gerichtet. — Morgendämmerung.)

## Tristan

(nach längerem Schweigen).

Der öde Tag —  
zum letzten Mal!

## Melot

(zu Marke, der in sprachloser Erschütterung steht).

Daß sollst du, Herr, mir sagen,  
ob ich ihn recht verklagt?  
Daß dir zum Pfand ich gab,  
ob ich mein Haupt gewahrt?  
Ich zeigt' ihn dir  
in off'ner That:  
Namen und Ehr'  
hab' ich getreu  
vor Schande dir bewahrt.

## Marke

(mit zitternder Stimme).

Thatest du's wirklich?  
Wähn'st du das? —

Sieh' ihn dort,  
 den Treu'sten aller Treuen;  
 blick' auf ihn,  
 den freundlichsten der Freunde:  
 seiner Treue  
 frei'ste That  
 traf mein Herz  
 mit feindlichstem Verrath.  
 Trog mich Tristan,  
 sollt' ich hoffen,  
 was sein Trügen  
 mir getroffen,  
 sei durch Melot's Rath  
 redlich mir bewahrt?

### Tristan

(trampischst heftig).

Tag's-Gespenster!  
 Morgen-Träume —  
 täuschend und wüß —  
 entschwebt, entweicht!

### Marke

(mit tiefer Ergriffenheit).

Mir — dieß?  
 Dieß —, Tristan, — mir? —  
 Wohin nun Treue,  
 da Tristan mich betrog?  
 Wohin nun Ehr'  
 und ächte Art,  
 da aller Ehren Hort,



da Tristan sie verlor?

Die Tristan sich  
zum Schild erkor,  
wohin ist Tugend  
nun entfloh'n,

da meinen Freund sie flieht?

da Tristan mich verrieth?

(Schweigen. — Tristan senkt langsam den Blick zu Boden; in seinen Mienen ist, während Marke fortfährt, zunehmende Trauer zu lesen.)

Wozu die Dienste  
ohne Zahl,  
der Ehren Ruhm,  
der Größe Macht,  
die Marken du gewann'st,  
mußt' Ehr' und Ruhm,  
Größe und Macht,  
mußte die Dienste  
ohne Zahl  
dir Marke's Schmach bezahlen?  
Dünkte zu wenig  
dich sein Dank,  
daß was du erworben,  
Ruhm und Reich,  
er zu Erb' und Eigen dir gab?  
Dem kinderlos einst  
schwand sein Weib,  
so liebt' er dich,  
daß nie auf's Neu'  
sich Marke wollt' vermählen.  
Da alles Volk  
zu Hof und Land  
mit Bitt' und Dräuen

in ihn drang,  
die Königin dem Reiche,  
die Gattin sich zu kiesen;  
da selber du  
den Odm beschwor'st,  
des Hofes Wunsch,  
des Landes Willen  
gütlich zu erfüllen:  
in Wehr gegen Hof und Land,  
in Wehr selbst gegen dich,  
mit Güt' und List  
weigert' er sich,  
bis, Tristan, du ihm drohdest  
für immer zu meiden  
Hof und Land,  
würdest du selber  
nicht entsandt,  
dem König die Braut zu frei'n.  
Da ließ er's denn so sein. —  
Dieß wunderhehre Weib,  
das mir dein Muth erwarb,  
wer durst' es sehen,  
wer es kennen,  
wer mit Stolze  
sein es nennen,  
ohne selig sich zu preisen?  
Der mein Wille  
nie zu nahen wagte,  
der mein Wunsch  
Ehrfurcht=scheu entsagte,  
die so herrlich  
hold erhaben

treu und hold,  
das sag' ihm nun Isolde.

### Isolde.

Du für ein fremdes Land  
der Freund sie einstens warst,  
dem Un-holden  
treu und hold,  
mußt' Isolde folgen.  
Nun fahr's du in dein Eigen,  
den Erde nur zu prägen:  
wer dich als mein das Land,  
das alle Welt umgibt?  
die Erdens' Götter und Geir,  
die dich' Isolde ist.  
ist dem die Erde  
und dem die Welt.  
ist die, der die Welt  
ist: der dich' ist mit der Welt.

### Tristan.

Ich bin der Freund.

Tristan ist.

Ich bin der Freund.

Tristan ist der Freund.

### Isolde.

Tristan ist der Freund.  
Tristan ist der Freund.  
Tristan ist der Freund.  
Tristan ist der Freund.  
Tristan ist der Freund.

um Ehr' und Ruhm  
mir war er besorgt wie Keiner.  
Zum Übermuth  
trieb er mein Herz:  
die Schaar führt' er,  
die mich gedrängt,  
Ehr' und Ruhm mir zu mehren,  
dem König dich zu vermählen. —  
Dein Blick, Isolde,  
blendet' auch ihn:  
aus Eifer verrieth  
mich der Freund  
dem König, den ich verrieth. —  
Wehr' dich, Melot!

(Er dringt auf ihn ein; als Melot ihm das Schwert entgegenstreckt, läßt  
Tristan das seinige fallen und sinkt verwundet in Kurwenal's Arme.  
Isolde stürzt sich an seine Brust. Marke hält Melot zurück. — Der Vor-  
zug fällt schnell.)

---

mir die Seele  
mußte laben,  
trotz — Feind und Gefahr,  
die fürstliche Braut  
brachtest du mir dar.

Nun, da durch solchen  
Besitz mein Herz  
du süßsamer schuf'st  
als sonst dem Schmerz,  
dort wo am weichsten  
zart und offen,  
würd' es getroffen,  
nie zu hoffen,  
daß je ich könne gesunden, —  
warum so sehrend  
Un-seliger,  
dort — nun mich verwunden?

Dort mit der Waffe  
quälendem Gift,  
daß Sinn und Hirn  
mir sengend versehrt;  
daß mir dem Freund  
die Treue verwehrt,  
mein off'nes Herz  
erfüllt mit Verdacht,  
daß ich nun heimlich  
in dunkler Nacht  
den Freund lauschend beschleiche,  
meiner Ehren End' erreiche?

Die kein Himmel erlöst,  
warum — mir diese Hölle?  
Die kein Elend sühnt,

warum — mir diese Schmach?  
 Den unerforschlich  
 furchtbar tief  
 geheimnißvollen Grund,  
 wer macht der Welt ihn kund?

Tristan

(das Auge mitleidig zu Marke erhebend).

O König, das —  
 kann ich dir nicht sagen;  
 und was du frag'st,  
 das kannst du nie erfahren. —

Er wendet sich seitwärts zu Isolde, welche die Augen sehnsüchtig zu ihm  
 aufgeschlagen hat.)

Wohin nun Tristan scheidet,  
 willst du, Isold', ihm folgen?  
 Dem Land, das Tristan meint,  
 der Sonne Licht nicht scheint:

es ist das dunkel  
 nächt'ge Land,  
 daraus die Mutter  
 einst mich sandt',  
 als, den im Tode  
 sie empfangen,  
 im Tod' sie ließ  
 zum Licht gelangen.

Was, da sie mich gebar,  
 ihr Liebesberge war,  
 das Wunderreich der Nacht,  
 aus der ich einst erwacht, —  
 das bietet dir Tristan,  
 dahin geht er voran.  
 Ob sie ihm folge

Ich bin heil.

Das ist ihm der Heil.

### Iolde

Da für ein fremdes Land  
der Freund sie einstens warb,  
dem Unholden  
treu und hold,  
mußt' Iolde folgen.

Nun führ'st du in dein Eigen,  
dein Erbe mir zu zeigen;  
wie stöh' ich wohl das Land,  
das alle Welt umspannt?  
Wo Tristan's Haus und Heim,  
da lehr' Iolde ein:

auf dem sie folge  
treu und hold,  
den Weg nun zeig' Iold'!  
(Tristan küßt sie sanft auf die Stirn.)

### Melot

(wüthend auffahrend).

Verräther! Ha!  
Zur Rache, König!  
Duldest du diese Schmach?

### Tristan

Hebt sein Schwert und wendet sich schnell um.  
Wer wagt sein Leben an das meine?  
(Er blickt den Blick auf Melot.)  
Mein Freund war der;  
er nannte mich hoch und theuer:

um Ehr' und Ruhm  
mir war er besorgt wie Keiner.  
Zum Übermuth  
trieb er mein Herz:  
die Schaar führt' er,  
die mich gedrängt,  
Ehr' und Ruhm mir zu mehren,  
dem König dich zu vermählen. —  
Dein Blick, Isolde,  
blendet' auch ihn:  
aus Eifer verrieth  
mich der Freund  
dem König, den ich verrieth. —  
Wehr' dich, Melot!

(Er dringt auf ihn ein; als Melot ihm das Schwert entgegenstreckt, läßt Tristan das seinige fallen und sinkt verwundet in Kurwenal's Arme. Isolde stürzt sich an seine Brust. Marke hält Melot zurück. — Der Vorhang fällt schnell.)

---



## Dritter Aufzug.

(Burggarten. Zur einen Seite hohe Burggebäude, zur anderen eine niedrige Mauerbrüstung, von einer Warte unterbrochen; im Hintergrunde das Burgthor. Die Lage ist auf felsiger Höhe anzunehmen; durch Öffnungen blickt man auf einen weiten Meereshorizont. Das Ganze macht den Eindruck der Herrenlosigkeit, übel gepflegt, hie und da schadhaft und bewachsen.)

(Im Vordergrunde, an der inneren Seite, liegt, unter dem Schatten einer großen Linde, Tristan, auf einem Ruhebette schlafend, wie leblos ausgestreckt. Zu Häupten ihm sitzt Kurwenal, in Schmerz; über ihn gebeugt, und sorgsam seinem Athem lauschend. — Von der Außenseite her hört man, beim Aufziehen des Vorhanges, einen Hirtenreigen, sehnächtig und traurig auf einer Schalmel geblasen. Endlich erscheint der Hirt selbst über der Mauerbrüstung mit dem Oberleibe, und blickt theilnehmend herein.)

Hirt

(leise).

Kurwenal! He! —

Sag' Kurwenal! —

Hör' dort, Freund!

(Da Kurwenal das Haupt nach ihm wendet.)

Wacht er noch nicht?

Kurwenal

(schüttelt traurig mit dem Kopf).

Erwachte er,  
 wär's doch nur  
 um für immer zu scheiden,  
 erschien zuvor  
 die Ärtin nicht,  
 die einz'ge, die uns hilft.  
 Sah'st du noch nichts?  
 Kein Schiff noch auf der See? —

Hirt.

Eine and're Weise  
 hörtest du dann,  
 so lustig wie ich sie kann.  
 Nun sag' auch ehrlich,  
 alter Freund:  
 was hat's mit uns'rem Herrn?

Kurwenal.

Lass' die Frage; —  
 du kannst's doch nie erfahren. —  
 Eifrig späb',  
 und sieh'st du das Schiff,  
 dann spiele lustig und hell.

Hirt

(sich wendend, und mit der Hand über'm Auge spähend).

Ob' und leer das Meer! —

Er setzt die Schalmei an und verschwindet blasend: etwas ferner hört man  
 (längere Zeit den Reigen.)

## Tristan

(nach langem Schweigen, ohne Bewegung, dumpf).

Die alte Weise —  
was weckt sie mich?

(Die Augen aufschlagend und das Haupt wendend.)

Wo — bin ich?

## Kurmenal

(ist erschrocken aufgefahren, lauscht und beobachtet).

Ha! — die Stimme!  
Seine Stimme!  
Tristan! Herr!  
Mein Held! Mein Tristan!

## Tristan.

Wer — ruft mich?

## Kurmenal.

Endlich! Endlich!  
Leben! O Leben —  
süßes Leben —  
meinem Tristan neu gegeben!

## Tristan

(ein wenig auf dem Lager sich erhebend).

Kurmenal — du?  
Wo — war ich? —  
Wo — bin ich?

Kurmenal.

Kareol, Herr:  
Kenn'st du die Burg  
der Väter nicht?

Tristan.

Meiner Väter?

Kurmenal.

Schau' dich nur um!

Tristan.

Was erklang mir?

Kurmenal.

Des Hirten Weise,  
die hörtest du wieder;  
am Hügel ab  
hütet er deine Herde.

Tristan.

Meine Herde?

Kurmenal.

Herr, das mein' ich!  
Dein das Haus,  
Hof und Burg.  
Das Volk, getreu  
dem trauten Herrn,  
so gut es konnt',

hat's Haus und Herd gepflegt,  
 daß einst mein Heil  
 zu Erb' und Eigen  
 an Leut' und Volk verschenkt,  
 als Alles er verließ,  
 in ferne Land' zu zieh'n.

Tristan.

In welches Land?

Kurmenal.

Hei! nach Kornwall;  
 kühn und monnig  
 was sich da Glückes,  
 Glanz und Ehren  
 Tristan hehr ertrogt!

Tristan.

Bin ich in Kornwall?

Kurmenal.

Nicht doch: in Kareol.

Tristan.

Wie kam ich her?

Kurmenal.

Hei nun, wie du kam'st?  
 Zu Roß rittest du nicht;

ein Schifflein führte dich her:  
 doch zu dem Schifflein  
 hier auf den Schultern  
 trug ich dich: die sind breit,  
 die brachten dich dort zum Strand. —  
 Nun bist du daheim zu Land,  
 im ächten Land,  
 im Heimath-Land,  
 auf eig'ner Weid' und Wonne,  
 im Schein der alten Sonne,  
 darin von Tod und Wunden  
 du selig sollst gefunden.

### Tristan

(nach einem kleinen Schweigen).

Dünkt dich das, —  
 ich weiß es anders,  
 doch kann ich's dir nicht sagen.  
 Wo ich erwacht,  
 weilt' ich nicht;  
 doch wo ich weilte,  
 das kann ich dir nicht sagen.  
 Die Sonne sah ich nicht,  
 nicht sah ich Land noch Leute:  
 doch was ich sah,  
 das kann ich dir nicht sagen.  
 Ich war —  
 wo ich von je gewesen,  
 wohin auf je ich gehe:  
 im weiten Reich  
 der Welten Nacht.

Nur ein Wissen  
 dort uns eigen:  
 göttlich erw'ges  
 Ur-Vergeffen, —  
 wie schwand mir seine Ahnung?  
 Sehnsücht'ge Mahnung,  
 nenn' ich dich,  
 die neu dem Licht  
 des Tag's mich zugetrieben?  
 Waseinzig mir geblieben,  
 ein heiß-inbrünstig Lieben,  
 aus Todes-Wonne-Grauen  
 jagt mich's, das Licht zu schauen,  
 das trügend hell und golden  
 noch dir, Isolden, scheint!

### Kurwenal

(birgt, von Grausen gepackt, sein Haupt).

### Tristan

(allmählich sich immer mehr aufrichtend).

Isolde noch  
 im Reich der Sonne!  
 Im Tageschimmer  
 noch Isolde!  
 Welches Sehnen,  
 welches Bangen,  
 sie zu sehen  
 welch' Verlangen!  
 Krachend hört' ich  
 hinter mir

schon des Todes  
 Thor sich schließen:  
 weit nun steht es  
 wieder offen;  
 der Sonne Strahlen  
 sprengt' es auf:  
 mit hell erschloss'nen Augen  
 muß ich der Nacht enttauchen, —  
 sie zu suchen,  
 sie zu sehen,  
 sie zu finden,  
 in der einzig  
 zu vergehen,  
 zu entschwinden  
 Tristan ist vergönnt.  
 Weh', nun wächst  
 bleich und bang  
 mir des Tages  
 wilder Drang!  
 Grell und täuschend  
 sein Gestirn  
 weckt zu Trug  
 und Wahn mein Hirn!  
 Verfluchter Tag  
 mit deinem Schein!  
 Wach'st du ewig  
 meiner Pein?  
 Brennt sie ewig,  
 diese Leuchte,  
 die selbst Nachts  
 von ihr mich scheuchte!  
 Ach, Isolde!



Süße! Holde!  
 Wann — endlich,  
 wann, ach wann  
 löschest du die Bünde,  
 daß sie mein Glück mir künde?  
 Das Licht, wann löscht es aus?  
 Wann wird es Nacht im Haus?

### Kurwenal

(heftig ergriffen).

Der einst ich troßt',  
 aus Treu' zu dir,  
 mit dir nach ihr  
 nun muß ich mich sehnen!  
 Glaub' meinem Wort,  
 du sollst sie sehen,  
 hier — und heut' —  
 den Trost kann ich dir geben,  
 ist sie nur selbst noch am Leben.

### Tristan.

Noch losch das Licht nicht aus,  
 noch ward's nicht Nacht im Haus.  
 Isolde lebt und wacht,  
 sie rief mich aus der Nacht.

### Kurwenal.

Lebt sie denn,  
 so laß' dir Hoffnung lachen. —  
 Muß Kurwenal dumm dir gelten,

heut' sollst du ihn nicht schelten.

Wie todt lag'st du

seit dem Tag,

da Melot, der Verruchte,

dir eine Wunde schlug.

Die böse Wunde,

wie sie heilen?

Mir thör'gem Manne

dünkt' es da,

wer einst dir Morold's

Wunde schloß,

der heilte leicht die Plagen

von Melot's Wehr geschlagen.

Die beste Ärztin

balb ich fand;

nach Kornwall hab' ich

ausgesandt:

ein treuer Mann

wohl über's Meer

bringt dir Isolden her.

Tristan.

Isolde kommt!

Isolde naht! —

O Treue! hehre,

holde Treue!

Mein Kurmenal,

du trauter Freund;

du Treuer ohne Wanken,

wie soll dir Tristan danken?

Mein Schild, mein Schirm

in Kampf und Streit;

zu Lust und Leid  
mir stets bereit:  
wen ich gehaßt,  
den haßtest du;  
wen ich geminnt,  
den minntest du.  
Dem guten Marke,  
dient' ich ihm hold,  
wie war'st du ihm treuer als Gold!  
Mußt' ich verrathen  
den edlen Herrn,  
wie betrog'st du ihn da so gern!  
Dir nicht eigen,  
einzig mein,  
mit-leidest du,  
wenn ich leide: —  
nur — was ich leide,  
daß — kannst du nicht leiden!  
Dieß furchtbare Sehnen,  
daß mich seht;  
dieß schmachtende Brennen,  
daß mich zehrt:  
wollt' ich dir's nennen,  
könntest du's kennen, —  
nicht hier würdest du weilen;  
zur Warte müßtest du eilen,  
mit allen Sinnen  
sehrend von hinnen  
nach dorten trachten und spähen,  
wo ihre Segel sich blähen;  
wo vor den Winden,  
mich zu finden, .

von der Liebe Drang befeuert,  
Isolde zu mir steuert! —

Es nah't, es nah't

mit muthiger Hast!

Sie weh't, sie weh't,

die Flagge am Mast.

Das Schiff, das Schiff!

Dort streicht es am Riff!

'Sieh'st du es nicht?

Kurwenal, sieh'st du es nicht?

(Da Kurwenal, um Tristan nicht zu verlassen, zögert, und Tristan in zögernder Spannung nach ihm blickt, ertönt, wie zu Anfang, näher, dann erner, die klagende Weise des Hirten.)

### Kurwenal

(niedergeschlagen).

Noch ist kein Schiff zu seh'n!

### Tristan

(hat mit abnehmender Aufregung gelauscht, und beginnt dann mit wachsender Schwermuth):

Muß ich dich so versteh'n,

du alte, ernste Weise,

mit deiner Klage Klang? —

Durch Abendwehen

drang sie bang,

als einst dem Kind

des Vaters Tod verkündet:

durch Morgengrauen

bang und bänger,

als der Sohn

der Mutter Loos vernahm.  
Da er mich zeugt' und starb,  
sie sterbend mich gebär,  
die alte Weise  
sehnsuchts-bang  
zu ihnen wohl  
auch klagend drang,  
die einst mich frug,  
und jetzt mich frägt,  
zu welchem Loos erkoren  
ich damals wohl geboren?  
Zu welchem Loos? —  
Die alte Weise  
sagt mir's wieder: —  
mich sehnen — und sterben,  
sterben — und mich sehnen!  
Nein! ach nein!  
So heißt sie nicht:  
Sehnen! Sehnen —  
im Sterben mich zu sehnen,  
vor Sehnsucht nicht zu sterben! —  
Die nicht erstirbt,  
sehrend nun ruft  
nach Sterbens Ruh'  
sie der fernen Ärztin zu. —  
Sterbend lag ich  
stumm im Kahn,  
der Wunde Gift  
dem Herzen nah':  
Sehnsucht klagend  
klang die Weise;  
den Segel blähte der Wind

hin zu Irland's Kind.

Die Wunde, die  
 sie heilend schloß,  
 riß mit dem Schwert  
 sie wieder los;  
 das Schwert dann aber  
 ließ sie sinken,  
 den Giftrank gab sie  
 mir zu trinken;  
 wie ich da hoffte  
 ganz zu genesen,  
 da ward der sehrend'ste  
 Zauber erlesen,  
 daß nie ich sollte sterben,  
 mich ew'ger Qual vererben.  
 Der Trank! Der Trank!  
 Der furchtbare Trank!  
 Wie vom Herzen zum Hirn  
 er wüthend mir drang!  
 Kein Heil nun kann,  
 kein süßer Tod  
 je mich befrei'n  
 von der Sehnsucht Noth.  
 Nirgend's, ach nirgend's  
 find' ich Ruh';  
 mich wirft die Nacht  
 dem Tage zu,  
 um ewig an meinen Leiden  
 der Sonne Auge zu weiden.  
 O dieser Sonne  
 sengender Strahl,  
 wie brennt mir das Herz

seine glühende Qual!  
 Für dieser Hitze  
 heißes Verschnachten  
 ach! keines Schattens  
 kühlend Umnachten!  
 Für dieser Schmerzen  
 schreckliche Pein,  
 welcher Balsam sollte  
 mir Lind'ung verlei'h'n?  
 Den furchtbaren Trank,  
 der der Qual mich vertraut,  
 ich selbst, ich selbst —  
 ich hab' ihn gebrau't!  
 Aus Vaters-Noth  
 und Mutter-Weh',  
 aus Liebesthränen  
 eh' und je,  
 aus Lachen und Weinen,  
 Wonnen und Wunden,  
 hab' ich des Trankes  
 Gifte gefunden!  
 Den ich gebrau't,  
 der mir geflossen,  
 den Wonne-schlürfend  
 je ich genossen, —  
 verflucht sei, furchtbarer Trank!  
 Verflucht, wer dich gebrau't!  
 (Er sinkt ohnmächtig zurück.)

### Rurmenal

(Der vergebens Tristan zu mäßigen suchte, schreit entsetzt laut auf).

Mein Herr! Tristan! —

Schrecklicher Zauber! —  
 O Minne-Trug!  
 O Liebes-Zwang!  
 Der Welt holdester Wahn,  
 wie ist's um dich gethan! —  
 Hier liegt er nun,  
 der monnige Mann,  
 der wie Keiner geliebt und geminnt:  
 nun seht, was von ihm  
 sie Dankes gewann,  
 was je sich Minne gewinnt!  
 Bist du nun todt?  
 Leb'st du noch?  
 Hat dich der Fluch entführt? —  
 O Wonne! Nein!  
 Er regt sich! Er lebt! —  
 Wie sanft er die Lippen rührt!

### Tristan

(langsam wieder zu sich kommend).

Das Schiff — sieh'st du's noch nicht?

### Rurwenal.

Das Schiff? Gewiß,  
 das nah't noch heut';  
 es kann nicht lang' mehr säumen.

### Tristan.

Und d'rauf Isolde,  
 wie sie winkt —  
 wie sie hold



mir Sühne trinkt?  
 Sieh'st du sie?  
 Sieh'st du sie noch nicht?  
 Wie sie selig,  
 hehr und milde  
 wandelt durch  
 des Meer's Gefilde?  
 Auf wonniger Blumen  
 sanften Wogen  
 kommt sie licht  
 an's Land gezogen:  
 sie lächelt mir Trost  
 und süße Ruh';  
 sie führt mir letzte  
 Labung zu.

Isolde! Ach, Isolde,  
 wie hold, wie schön bist du! —  
 Und Kurmenal, wie?  
 Du sah'st sie nicht?  
 Hinauf zur Warte,  
 du blöder Wicht,  
 was so hell und licht ich sehe,  
 daß das dir nicht entgehe.  
 Hör'st du mich nicht?  
 Zur Warte schnell!  
 Eilig zur Warte!  
 Bist du zur Stell'?  
 Das Schiff, das Schiff!  
 Isolden's Schiff —  
 du mußt es sehen,  
 mußt es sehen!  
 Das Schiff — sah'st du's noch nicht?

Während Kurwenal noch zögernd mit Tristan ringt, läßt der Hirt von außen einen lustigen Reigen vernehmen.)

Kurwenal

(freudig aufspringend und der Warte zu eilend).

O Wonne! Freude!

Ha! Das Schiff!

Von Norden seh' ich's nah'n.

Tristan

(mit wachsender Begeisterung).

Wußt' ich's nicht?

Sagt' ich es nicht?

Daß sie noch lebt,

noch Leben mir webt?

Die mir Isolde

einzig enthält,

wie wär' Isolde

mir aus der Welt?

Kurwenal

(von der Warte zurückerufend).

Hahei! Hahei!

Wie es muthig steuert!

Wie stark das Segel sich bläht!

Wie es jagt! Wie es fliegt!

Tristan.

Die Flagge? Die Flagge?

Kurwenal.

Der Freude Flagge

am Wimpel lustig und hell.

## Tristan

(auf dem Lager hoch sich aufrichtend).

Heiaha! Der Freude!  
 Hell am Tage  
 zu mir Isolde,  
 Isolde zu mir! —  
 Sieh'st du sie selbst?

## Kurmenal.

Jetzt schwand das Schiff  
 hinter dem Fels.

## Tristan.

Hinter dem Riff?  
 Bringt es Gefahr?  
 Dort wüthet die Brandung,  
 scheitern die Schiffe. —  
 Das Steuer, wer führt's?

## Kurmenal.

Der sicherste Seemann.

## Tristan.

Verrieth' er mich?  
 Wär' er Melot's Genosß?

## Kurmenal.

Trau' ihm wie mir!

Tristan.

Verräther auch du! —

Un-seliger!

Sieh'st du sie wieder?

Kurmenal.

Noch nicht.

Tristan.

Verloren!

Kurmenal.

Haha! Heihaha!

Vorbei! Vorbei!

Glücklich vorbei!

Im sich'ren Strom

steuert zum Hafen das Schiff.

Tristan.

Heihaha! Kurmenal!

Treuester Freund!

All' mein Hab' und Gut

erb'st du noch heut'.

Kurmenal.

Sie nahen im Flug.

Tristan.

Sieh'st du sie endlich?

Sieh'st du Isolde?

Kurwenal.

Sie ist's! Sie winkt!

Tristan.

O jeligstes Weib!

Kurwenal.

Im Hafen der Riel! —

Isolde — ha!

mit einem Sprung

springt sie vom Bord zum Strand.

•

Tristan.

Herauf von der Warte!

Müßiger Gaffer!

Hinab! Hinab

an den Strand!

Hilf ihr! Hilf meiner Frau!

Kurwenal.

Sie trag' ich herauf:

trau' meinen Armen!

Doch du, Tristan,

bleib' mir treulich am Bett!

(Er eilt durch das Thor hinab.)

Tristan.

Ha, diese Sonne!

Ha, dieser Tag!

Ha, dieser Wonne  
 sonnigster Tag!  
 Jagendes Blut,  
 jauchzender Muth!  
 Lust ohne Maßen,  
 freudiges Rasen:  
 auf des Lagers Bann  
 wie sie ertragen?  
 Wohlauf und daran,  
 wo die Herzen schlagen!  
 Tristan, der Held,  
 in jubelnder Kraft  
 hat sich vom Tod  
 emporgerafft!  
 Mit blutender Wunde  
 bekämpft' ich einst Morolden:  
 mit blutender Wunde  
 erjag' ich mir heut' Isolden.  
 Habei! Mein Blut,  
 lustig nun fließe!  
 Die mir die Wunde  
 auf ewig schließe,  
 sie naht wie ein Held,  
 sie naht mir zum Heil:  
 vergehe die Welt  
 meiner jauchzenden Gil'!

(Er hat sich ganz aufgerafft, und springt jetzt vom Lager.)

Isolde

(von außen rufend).

Tristan! Tristan! Geliebter!

## Tristan

(in der furchtbarsten Aufregung).

Wie hör' ich das Licht?

Die Leuchte — ha!

Die Leuchte verlöscht!

Zu ihr! Zu ihr!

(Er stürzt taumelnd der hereineilenden Isolde entgegen. In der Mitte der Bühne begegnen sie sich.)

## Isolde.

Tristan! Ha!

## Tristan

(in Isolde's Arme sinkend).

Isolde! —

(Den Blick zu ihr ausgeheftet, sinkt er leblos in ihren Armen langsam zu Boden.)

## Isolde

(nach einem Schrei).

Ich bin's, ich bin's —

süßester Freund!

Auf! noch einmal!

Hör' meinen Ruf!

Achtest du nicht?

Isolde ruft:

Isolde kam,

mit Tristan treu zu sterben.

Bleibst du mir stumm?

Nur eine Stunde, —

nur eine Stunde

bleibe mir wach!  
So bange Tage  
machte sie sehrend,  
um eine Stunde  
mit dir noch zu machen.  
Betrügt Isolde,  
betrügt sie Tristan  
um dieses einz'ge  
ewig-kurze  
letzte Welten-Glück? —  
Die Wunde — wo?  
Lass' sie mich heilen,  
daß wonnig und hehr  
die Nacht wir theilen.  
Nicht an der Wunde,  
an der Wunde stirb mir nicht!  
Uns beiden vereint  
erlösche das Lebenslicht! —  
Gebrochen der Blick! —  
Still das Herz! —  
Treulofer Tristan,  
mir diesen Schmerz?  
Nicht eines Athems  
flücht'ges Weh'n?  
Muß sie nun jammernd  
vor dir steh'n,  
die sich wonnig dir zu vermählen  
muthig kam über Meer?  
Zu spät! Zu spät!  
Troßiger Mann!  
Straf'st du mich so  
mit härtestem Bann?



Ganz ohne Schuld  
 meiner Leidens-Schuld?  
 Nicht meine Klagen  
 darf ich dir sagen?  
 Nur einmal, ach!  
 Nur einmal noch! —  
 Tristan — ha!  
 horch — er wacht!  
 Geliebter —  
 — Nacht!

(Sie sinkt ohnmächtig über der Leiche zusammen.)

(Kurwenal war sogleich hinter Isolde zurückgekommen; sprachlos in furchtbarer Erschütterung hat er dem Austritte beigewohnt, und bewegungslos auf Tristan hingestarrt.)

(Aus der Tiefe hört man jetzt dumpfes Getümmel und Waffengeklirr. — Der Hirt kommt über die Mauer gestiegen, hastig und leise zu Kurwenal sich wendend.)

Hirt.

Kurwenal! Hör'!

Ein zweites Schiff.

(Kurwenal fährt auf und blickt über die Brüstung, während der Hirt aus der Ferne erschüttert auf Tristan und Isolde sieht.)

Kurwenal

(in Wuth ausbrechend).

Tod und Hölle!

Alles zur Hand!

Marke und Melot  
 hab' ich erkannt. —  
 Waffen und Steine!  
 Hilf mir! An's Thor!

(springt mit dem Hirt an das Thor, das Beide in der Hast zu ver-  
 rammeln suchen.)

Der Steuermann

(stürzt herein).

Marke mir nach  
 mit Mann und Volk!  
 Vergeb'ne Wehr!  
 Bewältigt sind wir.

Rurwenal.

Stell' dich, und hilf! —  
 So lang' ich lebe,  
 lügt mir Keiner herein!

Brangäne's Stimme

(außen, von unten her).

Isolde, Herrin!

Rurwenal.

Brangäne's Ruf?

(Hinabruufend.)

Was such'st du hier?

Brangäne.

Schließ' nicht, Rurwenal!  
 Wo ist Isolde?

Kurwenal.

Berräth'rin auch du?  
Weh' dir, Berruchte!

Melot's Stimme

(von außen).

Zurück, du Thor!  
Stemm' dich dort nicht!

Kurwenal.

Heiaha dem Tag,  
da ich dich treffe!  
Stirb, schändlicher Wicht!

(Melot, mit gewaffneten Männern, erscheint unter dem Thor. Kurwe  
stürzt sich auf ihn und streckt ihn zu Boden.)

Melot

(sterbend).

Wehe mir! -- Tristan!

Brangäne

(immer noch außen).

Kurwenal! Wüthender!  
Hör', du betrüg'st dich.

Kurwenal.

Treulose Magd! —  
D'rauf! Mir nach!  
Werst sie zurück!

(Sie kämpfen.)

Marke

(von außen).

Halte, Rasender!  
Bist du von Sinnen?

Kurwenal.

Hier wüthet der Tod  
Nichts and'res, König,  
ist hier zu holen:  
willst du ihn kiesen, so komm'!

(Er dringt auf ihn ein.)

Marke.

Zurück, Wahnsinniger!

Brangäne

(hat sich seitwärts über die Mauer geschwungen, und eilt in den Vordergrund).

Isolde! Herrin!  
Glück und Heil! —  
Was seh' ich, ha!  
Leb'st du? Isolde!

(Sie stürzt auf Isolde und müht sich um sie. — Während dem hat Marke mit seinem Geolge Kurwenal mit dessen Helfern zurückgetrieben, und ringt herein. Kurwenal, schwer verwundet, schwankt vor ihm her nach dem Vordergrunde.)

Marke.

O Trug und Wahn!  
Tristan, wo bist du?

## Kurmenal.

Da liegt er — da —  
hier, wo ich liege —!

(Er sinkt bei Tristan's Füßen zusammen.)

## Marke.

Tristan! Tristan!  
Isolde! Weh'!

## Kurmenal

(nach Tristan's Hand fassend).

Tristan! Trauter!  
Schilt mich nicht,  
daß der Treue auch mit kommt!  
(Er stirbt.)

## Marke.

Todt denn Alles!  
Alles todt?  
Mein Held! Mein Tristan!  
Trautester Freund!  
Nuch heute noch  
mußt du den Freund verrathen?  
Heut', wo er kommt  
dir höchste Treu' zu bewähren?  
Erwach'! Erwach'!  
Erwache meinem Jammer,  
du treulos treuester Freund!

Brangäne

(die in ihren Armen Isolde wieder zu sich gebracht).

Sie wacht! Sie lebt!

Isolde, hör'!

Hör' mich, süßeste Frau!

Glückliche Kunde

lass' mich dir melden:

vertrautest du nicht Brangänen?

Ihre blinde Schuld

hat sie gesühnt;

als du verschwunden,

schnell fand sie den König:

des Trankes Geheimniß

erfuhr der kaum,

als mit sorgender Eil'

in See er stach,

dich zu erreichen,

dir zu entsagen,

dich zuzuführen dem Freund.

Marke.

Warum, Isolde,

warum mir das?

Da hell mir ward enthüllt,

was zuvor ich nicht fassen konnt',

wie selig, daß ich den Freund

frei von Schuld da fand!

Dem holden Mann

dich zu vermählen,

mit vollen Segeln

flog ich dir nach:

doch Unglücks  
 Ungeſtüm,  
 wie erreicht eß, wer Frieden bringt?  
 Die Arnte mehrt' ich dem Tod:  
 der Wahn häufte die Noth!

Brangäne.

Hör'ſt du uns nicht?  
 Isolde! Traute!  
 Vernimmſt du die Treue nicht?

Isolde

(die theilnahmlos vor ſich hingeblickt, ohne zu vernehmen, beſtet das Aug endlich auf Tristan).

Mild und leiſe  
 wie er lächelt,  
 wie das Auge  
 hold er öffnet:  
 ſeht ihr, Freunde,  
 ſäh't ihr's nicht?  
 Immer lichter  
 wie er leuchtet,  
 wie er minnig  
 immer mächt'ger,  
 Stern:umſtrahlet  
 hoch ſich hebt:  
 ſeht ihr, Freunde,  
 ſäh't ihr's nicht?  
 Wie das Herz ihm  
 muthig ſchwillt,  
 voll und hehr

im Busen quillt;  
 wie den Lippen  
 monnig mild  
 süßer Athem  
 sanft entweht: —  
 Freunde, seht —  
 fühlt und seht ihr's nicht? —  
 Höre ich nur  
 diese Weise,  
 die so wunder=  
 voll und leise,  
 Wonne klagend  
 Alles sagend,  
 mild versöhnend  
 aus ihm tönend,  
 auf sich schwingt,  
 in mich bringt,  
 hold erhallend  
 um mich klingt?  
 Heller schallend,  
 mich umwallend,  
 sind es Wellen  
 sanfter Lüfte?  
 Sind es Bogen  
 wehriger Düfte?  
 Wie sie schwellen,  
 mich umarmen,  
 soll ich atmen,  
 soll ich lauschen?  
 Soll ich schlürfen,  
 umarmen,  
 wie in Dürren



mich verhauchen?  
In des Wonnemeeres  
wogendem Schwall,  
in der Duft-Wellen  
tönendem Schall,  
in des Welt-Athems  
wehendem All —  
ertrinken —  
versinken —  
unbewußt —  
höchste Lust!

(Wie verklärt sinkt sie sanft in Brangäne's Armen auf Tristan  
Leiche. — Große Rührung und Entrückttheit unter den Umstehenden. Mar  
segnet die Leichen. — Der Vorhang fällt langsam.)

# Ein Brief an Hector Berlioz.

---



Paris. — Februar 1860.

Lieber Berlioz!

Als ein gemeinsames Schicksal vor fünf Jahren in London uns in nähere Berührung brachte, rühmte ich mich eines Vortheiles über Sie, des Vortheiles, im Stande zu sein Ihre Werke vollkommen zu verstehen und zu würdigen, während die meinigen in einem sehr wesentlichen Punkte Ihnen immer fremd und unverständlich bleiben würden. Ich hatte dabei hauptsächlich den instrumentalen Charakter Ihrer Werke im Sinne, und, durch die Erfahrung belehrt, wie vollendet Orchesterstücke unter günstigen Umständen zur Aufführung zu bringen sind, während dramatische Musikwerke, sobald sie den herkömmlichen Rahmen des eigentlichen frivolen Operngenre's verlassen, im besten Fall nur sehr fern annähernd von unseren Opern-Personalen wiedergegeben werden können, ließ ich das Haupthinderniß, welches Ihnen für das Verständniß meiner Intentionen entgegensteht, nämlich Ihre Unkenntniß der deutschen Sprache, mit der meine dramatischen Konzeptionen so innig zusammenhängen, fast noch aus dem Auge. Mein Schicksal zwingt mich nun, den Versuch zu machen, mich dieses Vortheiles zu begeben; seit elf Jahren bleibe ich von der

Möglichkeit ausgeschlossen, mir meine eigenen Werke vorzuführen, und es graut mir davor, noch länger der vielleicht einzige Deutsche bleiben zu sollen, der meinen „Lohengrin“ nicht gehört hat. Nicht Ehrgeiz noch Ausbreitungssucht werden es daher sein, die mich auf das Unternehmen leiten, die Gastfreundschaft Frankreichs auch für meine dramatischen Arbeiten nachzusuchen; ich werde versuchen, durch gute Übersetzungen meine Werke hier aufführbar zu machen, und wenn man der unerhörten Lage des Autors, der auf so mühevollen Umwegen zum Anhören seiner eigenen Schöpfungen zu gelangen sich quält, Sympathie und Gunst gewährt, so darf ich es wohl für möglich halten, eines Tages auch Ihnen, lieber Berlioz, mich ganz und vollkommen bekannt zu machen.

Durch Ihren letzten, meinen Konzerten gewidmeten Artikel, da so viel des Schmeichelhaften und Anerkennenden für mich enthielt, haben Sie mir aber noch einen anderen Vortheil überlassen, dessen ich mich jetzt bedienen will, um in Kürze Sie und das Publikum, vor welches Sie die Frage einer „musique de l'avenir“ ganz ernstlich brachten, über dieses wunderliche Ding aufzuklären. Da auch Sie der Meinung zu sein scheinen, es handele sich hier um eine „Schule“, die sich jenen Titel gäbe und deren Meister ich sei, so erkenne ich, daß auch Sie zu Denen gehören, welche wirklich nicht bezweifeln zu dürfen glauben, ich habe es mir einfallen lassen, irgendwie und irgend einmal Thesen aufzustellen, welche Sie in zwei Reihen gliedern, von denen die erste, zu deren Annahme Sie sich bereit erklären, sich durch längst und zu jeder Zeit anerkannte Gültigkeit auszeichnet, während die zweite, gegen die Sie protestiren zu müssen glauben, vollkommenen Unsinn enthält. Sehr bestimmt drücken Sie sich nicht darüber aus, ob Sie mir nur die thörichte Eitelkeit, etwas längst Anerkanntes für etwas Neues ausgeben zu wollen, oder die Hirnverrücktheit, etwas durchaus Unsinniges aufrecht halten zu wollen, zuzusprechen gesonnen sind. Bei Ihren freundschaftlichen Gesinnungen für mich kann ich nicht anders glauben, als daß es Ihnen

lieb sein muß, prompt aus diesem Zweifel gerissen zu werden. Erfahren Sie daher, daß nicht ich der Erfinder der „*musique de l'avenir*“ bin, sondern ein deutscher Musik-Rezensent, Herr Professor Bischoff in Köln, Freund Ferdinand Hiller's, der Ihnen wiederum als Freund Rossini's bekannt geworden sein wird. Veranlassung aber zur Erfindung jenes tollen Wortes scheint ihm ein ebenso blödes als böswilliges Mißverständniß einer schriftstellerischen Arbeit gegeben zu haben, die ich vor zehn Jahren unter dem Titel „*das Kunstwerk der Zukunft*“ veröffentlichte. Ich verfaßte diese Schrift zu einer Zeit, wo erschütternde Lebensvorfälle mich für länger von der Ausübung meiner Kunst entfernt hatten, wo nach vielen und reichen Erfahrungen mein Geist sich sammelte zu einer gründlicheren Untersuchung von Problemen der Kunst und des Lebens, welche bis dahin mich räthselvoll eingenommen hatten. Ich hatte die Revolution erlebt und erkannt, mit welch' unglaublicher Verachtung unsere öffentliche Kunst und deren Institute von ihr angesehen wurden, so daß bei vollkommenem Siege namentlich der sozialen Revolution eine gänzliche Zerstörung jener Institute in Aussicht zu stehen schien. Ich untersuchte die Gründe dieser Verachtung, und mußte zu meinem Erstaunen beinahe die ganz gleichen erkennen, die Sie, lieber Berlioz, z. B. bestimmen, bei jeder Gelegenheit mit Eifer und Bitterkeit über den Geist jener öffentlichen Kunstinstitute sich zu ergießen; nämlich das Bewußtsein davon, daß diese Institute, also hauptsächlich das Theater, und namentlich das Operntheater, in ihrem Verhalten zum Publikum Tendenzen verfolgen, die mit denen der wahren Kunst und des ächten Künstlers nicht das Mindeste gemein haben, dagegen diese nur zum Vorwande nehmen, um mit einigem guten Anscheine im Grunde nur den frivolsten Neigungen des Publikums großer Städte zu dienen. Ich frug mich nun weiter, welches die Stellung der Kunst zur Öffentlichkeit sein müßte, um dieser eine unentweihbare Ehrfurcht für sich einzuflößen, und, um die Lösung dieser Frage nicht ganz nur in die Luft zu konstruiren, nahm ich mir die Stellung zum An-

halte, die einst die Kunst zum öffentlichen Leben der Griechen einnahm. Hier traf ich denn auch sofort auf das Kunstwerk, welches allen Zeiten als das vollendetste gelten muß, nämlich das Drama, weil hierin die höchste und tiefste künstlerische Absicht sich am deutlichsten und allgemein-verständlichsten kundgeben kann. Da wir heute noch staunen, daß einst 30,000 Griechen mit höchster Theilnahme der Aufführung von Tragödien, wie den Aeschyleischen, beimohnen konnten, so frug ich mich auch, welches die Mittel zur Hervorbringung jener außerordentlichen Wirkungen waren, und ich erkannte, daß sie eben in der Vereinigung aller Künste zu dem einzigen wahren, großen Kunstwerke lagen. Dieß brachte mich auf die Untersuchung des Verhaltens der einzelnen Künste zu einander, und nachdem ich mir das der Plastik zum wirklich dargestellten Drama erklärt hatte, prüfte ich die Beziehungen der Musik zur Poesie näher und hier fand ich Aufklärungen, die mich über Vieles, was mich bis dahin beunruhigt hatte, hell in's Reine brachten. Ich erkannte nämlich, daß genau da, wo die Grenzen der einen Kunst sich unübersteiglich einfänden, mit unzweifelhafter Bestimmtheit die Wirkungen der anderen Kunst beginne: daß somit durch eine innige Vereinigung beider Künste das jeder einzelnen Unausdrückbare mit überzeugendster Klarheit ausgedrückt werde; dagegen das Bemühen, durch die Mittel der einen Kunstart allein das nur Beiden Mögliche auszudrücken, zur Ausartung, zur Verirrung in das rein Unverständliche, zum Verderbniß der einzelnen Kunst selbst führen müsse. Somit war mein Ziel, die Möglichkeit eines Kunstwerkes zu zeigen, in welchem das Höchste und Tiefste, was der Menscheng Geist zu fassen im Stande ist, auf die dem einfachsten Rezeptionsvermögen rein menschlicher Mitgefühle verständlichste Weise mitgetheilt werden könnte, und zwar so bestimmt und überzeugend, daß es keiner reflektirenden Kritik bedürfen sollte, um dieses Verständniß deutlich in sich aufzunehmen. Dieses Werk nannte ich: „Das Kunstwerk der Zukunft“.

Ermeßen Sie, lieber Berlioz, wie es mir nun vorkommen muß, wenn ich nach zehn Jahren nicht nur aus der Feder obskurer Scribenten, aus dem Haufen halb oder ganz unsinniger Witzbolde, aus dem Geschwätz der ewig nur nachschwätzenden blinden Masse, sondern selbst von einem so ernststen Manne, einem so ungemein begabten Künstler, einem so redlichen Kritiker, einem mir so innig werthen Freunde, dieses albernste aller Mißverständnisse einer, wenn irrigen, doch jedenfalls tief gehenden Idee, mit der Phrase einer „*musique de l'avenir*“ mir zugeworfen sehe, und zwar unter Annahmen, die mich, sobald ich irgendwie bei der Abfassung der von Ihnen angezogenen Thesen betheiligt wäre, gerademweges unter die albernsten Menschen selbst einreihen müßten. Glauben Sie mir nun, da mein Buch Ihnen doch wohl fremd bleiben wird, daß darin speziell von der Musik und ihrem grammatischen Theile, ob man darin Unsinn oder Thorheit schreiben solle, gar nicht nur die Rede gewesen ist; bei der Größe meines Vorhabens, und da ich nicht Theoretiker von Fach bin, mußte ich dieß jügligh Anderen überlassen. Ich selbst aber bereue herzlich, meine damals aufgezeichneten Ideen veröffentlicht zu haben, denn, wenn selbst der Künstler wiederum vom Künstler so schwer verstanden wird, wie mir dieß neuerdings wieder vorgekommen ist, wenn selbst der gebildetste Kritiker oft so stark im Vorurtheil des halb gebildeten Dilettanten befangen ist, daß er im vorgeführten Kunstwerke Dinge hört und sieht, die faktisch darin gar nicht vorkommen, und dagegen das darin Wesentliche gar nicht herausfindet, — wie soll dann endlich der Kunstphilosoph vom Publikum anders verstanden werden, als ungefähr so, wie meine Schrift vom Professor Bischoff in Köln verstanden worden ist? —

Doch nun mehr als genug hiervon. Meines letzten Vortheiles über Sie, in der Frage der „Musik der Zukunft“ Bescheid zu wissen, habe ich mich jetzt hiermit begeben. Hoffen wir auf die





Geehrter Freund!

Sie wünschten durch mich selbst eine klare Bezeichnung derjenigen Ideen zu erhalten, die ich vor nun bereits einer Reihe von Jahren in einer Folge von Kunstschriften in Deutschland veröffentlichte und welche Aufsehen sowie Anstoß genug erregten, um auch in Frankreich mir einen neugierig gespannten Empfang zu bereiten. Sie hielten dieß zugleich in meinem eigenen Interesse für wichtig, da Sie freundlich annehmen zu dürfen glaubten, daß durch eine besonnene Darlegung meiner Gedanken viel Irrthum und Vorurtheil sich zerstreuen, und somit mancher befangene Kritiker sich in leichtere Lage versetzt fühlen würde, um bei der bevorstehenden Aufführung eines meiner dramatischen Musikwerke in Paris nur das dargestellte Kunstwerk selbst, nicht aber zugleich auch eine bedenklich erscheinende Theorie beurtheilen zu dürfen.

Gesteh' ich nun, daß es mir äußerst schwer angekommen sein würde, Ihrer wohlmeinenden Aufforderung zu entsprechen, wenn Sie nicht durch den mir ausgedrückten Wunsch, zugleich eine Übersetzung meiner Operndichtungen dem Publikum vorzulegen, mir den Weg angedeutet hätten, auf welchem einzig ich Ihrer Aufforderung entsprechen zu können glaube. Es hätte mich nämlich

unmöglich dünken müssen, abermals das Labyrinth theoretischer Speculation in rein abstrakter Form durchwandern zu sollen; und an der großen Abneigung, die mich gegenwärtig selbst nur von einer Wiederdurchlesung meiner theoretischen Schriften abhält, darf ich erkennen, daß ich mich damals, als ich jene Arbeiten verfaßte, in einem durchaus abnormen Zustande befand, wie er sich in dem Leben eines Künstlers wohl einmal einstellen, nicht gut aber wiederholen kann. Erlauben Sie mir zu allernächst, diesen Zustand in seinen charakteristischen Hauptzügen Ihnen so zu bezeichnen, wie ich ihn gegenwärtig zu erkennen vermag. Wenn Sie mir hierzu einigen Raum gewähren, so darf ich hoffen, von der Schilderung einer subjektiven Stimmung ausgehend, Ihnen den konkreten Gehalt künstlerischer Theorien darzulegen, welche in rein abstrakter Form zu wiederholen mir jetzt eben unmöglich und dem Zweck meiner Mittheilung nicht minder hinderlich sein würde.

Dürfen wir die ganze Natur im großen Überblick als einen Entwicklungsgang vom Unbewußtsein zum Bewußtsein bezeichnen, und stellt sich namentlich im menschlichen Individuum dieser Prozeß am auffallendsten dar, so ist die Beobachtung desselben im Leben des Künstlers gewiß schon deshalb eine der interessantesten, weil eben in ihm und seinen Schöpfungen die Welt selbst sich darstellt und zum Bewußtsein kommt. Auch im Künstler ist aber der darstellende Trieb seiner Natur nach durchaus unbewußt, instinktiv, und selbst da, wo er der Besonnenheit bedarf, um das Gebild seiner Intuition mit Hilfe der ihm vertrauten Technik zum objektiven Kunstwerk zu gestalten, wird für die entscheidende Wahl seiner Ausdrucksmittel ihn nicht eigentlich die Reflexion, sondern immer mehr ein instinktiver Trieb, der eben den Charakter seiner besondern Begabung ausmacht, bestimmen. Die Nothigung zu anhaltender Reflexion wird bei ihm erst da eintreten, wo er auf eine große Behinderung in der Anwendung der ihm nöthigen Ausdrucksmittel stößt, also da, wo ihm die Mittel der Darstellung seiner künstlerischen Absicht anhaltend erschwert oder

gar verwehrt sind. In dem letztgemeinten Falle wird sich in steigendem Verhältnisse derjenige Künstler befinden, der zur Darstellung seiner Absicht nicht nur des leblosen Werkzeuges, sondern einer Vereinigung lebendiger künstlerischer Kräfte bedarf. Einer solchen Vereinigung im ausgesprochensten Sinne bedarf der dramatische Dichter, um sein Gedicht zum verständlichsten Ausdruck zu bringen; er ist hierfür an das Theater gewiesen, welches, als Inbegriff der darstellenden Kunst, mit den ihm eigenthümlichen Gesetzen selbst einen bestimmten Kunstzweig ausmacht. Zu diesem Theater tritt der dramatische Dichter zunächst als zu einem fertigen Kunstelement heran; mit ihm, mit seinem eigenthümlichen Wesen, hat er sich zu verschmelzen, um seine künstlerische Absicht verwirklicht zu sehen. Sind die Tendenzen des Dichters mit denen des Theaters vollkommen übereinstimmend, so kann von dem von mir genannten Konflikt nicht die Rede sein, und einzig der Charakter jener Übereinstimmung ist zu erwägen, um über den Werth des dadurch zu Tage geförderten Kunstwerkes zu bestimmen. Sind dagegen jene Tendenzen von Grund aus vollkommen divergirend, so muß die Noth des Künstlers leicht zu begreifen sein, der sich gezwungen sieht, zum Ausdruck seiner künstlerischen Absicht sich eines Kunstorganes zu bedienen, welches ursprünglich einer andern Absicht angehört als der seinigen.

Das nothgedrungene Innwerden, daß ich mich in einer solchen Lage befand, zwang mich in einer bestimmten Periode meines Lebens zum Innehalten auf der Bahn des mehr oder minder bewußtlosen künstlerischen Produzirens, um in andauernder Reflexion mir diese problematische Lage durch Erforschung ihrer Gründe zum Bewußtsein zu bringen. Ich darf annehmen, daß das vorliegende Problem noch nie einem Künstler so stark sich aufgedrängt hat als gerade mir, weil die hierbei in das Spiel getretenen künstlerischen Elemente sich gewiß noch nie so mannigfaltig und eigenthümlich berührten als hier, wo einerseits Poesie und Musik, andererseits die moderne lyrische

Scene, das bedenklichste und zweideutigste öffentliche Kunstinstitut unserer Zeit, das Operntheater, in Vereinigung treten sollten.

Lassen Sie mich zuvörderst Ihnen einen in meinen Augen sehr wichtigen Unterschied bezeichnen, welcher in der Stellung der Opernautoren in Frankreich und Italien und derjenigen in Deutschland zum Operntheater stattfindet; dieser ist so bedeutend, daß Sie aus der Charakteristik dieses Unterschiedes leicht begreifen werden, wie das gemeinte Problem gerade nur einem deutschen Autor so ersichtlich hat aufstoßen können.

In Italien, wo das Operngenre sich zuerst ausbildete, wurde dem Musiker von je keine andere Aufgabe gestellt, als für einzelne bestimmte Sänger, bei welchen das dramatische Talent ganz in zweite Linie trat, eine Anzahl von Arien zu schreiben, die diesen Virtuosen einfach Gelegenheit geben sollten, ihre ganz spezifische Gesangsfertigkeit zur Geltung zu bringen. Gedicht und Scene lieferten zu dieser Ausstellung der Virtuosenkunst nur den Vorwand für Zeit und Raum; mit der Sängerin wechselte die Tänzerin ab, welche ganz dasselbe tanzte, was jene sang, und der Komponist hatte keine andere Aufgabe, als Variationen des einen bestimmten Arientypus zu liefern. Hier war demnach volle Übereinstimmung, und zwar bis in das kleinste Detail, weil namentlich auch der Komponist für ganz bestimmte Sänger komponierte und die Individualität dieser jenem den Charakter der zu liefernden Arienvariation anzeigte. Die italienische Oper wurde so zu einem Kunstgenre ganz für sich, das, wie es mit dem wahren Drama Nichts zu thun hatte, auch der Musik eigentlich fremd blieb: denn von dem Aufkommen der Oper in Italien datirt für den Kunstkennner zugleich der Verfall der italienischen Musik; eine Behauptung, die Demjenigen einleuchten wird, der sich einen vollen Begriff von der Erhabenheit, dem Reichthum und der unaussprechlich ausdrucksvollen Tiefe der italienischen Kirchenmusik der früheren Jahrhunderte verschafft hat, und z. B. nach einer Anhörung des „Stabat mater“ von Palestrina unmöglich die Meinung aufrecht erhalten können wird,

daß die italienische Oper eine legitime Tochter dieser wundervollen Mutter sei. — Dieß hier im Vorbeigehen erwähnt, lassen Sie uns für unseren nächsten Zweck nur das Eine festhalten, daß in Italien bis auf unsere Tage vollkommene Übereinstimmung zwischen den Tendenzen des Operntheaters und denen des Komponisten herrscht.

Auch in Frankreich hat sich dieses Verhältniß nicht geändert, nur steigerte sich hier die Aufgabe sowohl für den Sänger wie für den Komponisten; denn mit ungleich größerer Bedeutung als in Italien trat hier der dramatische Dichter zur Mitwirkung ein. Dem Charakter der Nation und einer unmittelbar vorangehenden bedeutenden Entwicklung der dramatischen Poesie und Darstellungskunst angemessen stellten sich die Forderungen dieser Kunst auch maßgebend für die Oper ein. Im Institut der „Großen Oper“ bildete sich ein fester Styl aus, der, in seinen Grundzügen den Regeln des Théâtre français entlehnt, die vollen Konventionen und Erfordernisse einer dramatischen Darstellung in sich schloß. Ohne für jetzt ihn näher charakterisiren zu wollen, halten wir hier nur das Eine fest, daß es ein bestimmtes Mustertheater gab, an welchem dieser Styl gleichmäßig gesetzgebend für Darsteller und Autor sich ausbildete; daß der Autor den genau begrenzten Rahmen vorfand, den er mit Handlung und Musik zu erfüllen hatte, mit bestimmten, sicher geschulten Sängern und Darstellern im Auge, mit denen er sich für seine Absicht in voller Übereinstimmung befand.

Nach Deutschland gelangte die Oper als vollkommen fertiges ausländisches Produkt, dem Charakter der Nation von Grund aus fremd. Zunächst beriefen deutsche Fürsten italienische Operngesellschaften mit ihren Komponisten an ihre Höfe; deutsche Komponisten mußten nach Italien ziehen, um dort das Opernkomponiren zu erlernen. Später griffen die Theater dazu, namentlich auch französische Opern dem Publikum in Übersetzungen vorzuführen. Versuche zu deutschen Opern bestanden in nichts Anderem als in der Nachahmung der fremden Opern, eben nur in deutscher Sprache. Ein Central-Mustertheater

hierfür bildete sich nie. In vollster Anarchie bestand Alles neben einander, italienischer und französischer Styl, und deutsche Nachahmung beider; hierzu Versuche, aus dem ursprünglichen, nie höher entwickelten deutschen Singspiel ein selbständiges, populäres Genre zu gewinnen, meist immer wieder zurückgedrängt durch die Macht des formell Fertigeren, wie es vom Auslande kam.

Ein ersichtlichster Übelstand, der sich unter so verwirrenden Einflüssen ausbildete, war die vollkommene Styllosigkeit der Operndarstellung. In Städten, deren geringere Bevölkerung nur ein kleines, selten wechselndes Theaterpublikum bot, wurden, um das Repertoire durch Mannigfaltigkeit anziehend zu erhalten, im schnellsten Nebeneinander italienische, französische, beiden nachgeahmte oder aus dem niedrigsten Singspiel hervorgegangene deutsche Opern, tragischen und komischen Inhaltes, von ein und denselben Sängern gesungen, vorgeführt. Was für die vorzüglichsten italienischen Gesangsvirtuosen, mit besonderer Berücksichtigung ihrer individuellen Fähigkeiten, berechnet war, wurde von Sängern ohne Schule, ohne Rehlfertigkeit in einer Sprache, die der italienischen im Charakter vollständig entgegengesetzt ist, in meist lächerlicher Entstellung heruntergesungen. Hierzu französische Opern, auf pathetische Deklamation scharf pointirter rhetorischer Phrasen berechnet, in Übersetzungen vorgeführt, welche von litterarischen Handlangern in Eile für den niedrigsten Preis verfertigt waren meistens ohne alle Beachtung des deklamatorischen Zusammenhanges, mit der Musik, mit der haarsträubendsten prosodischen Fehlerhaftigkeit; ein Umstand, der allein jede Ausbildung eines gesunden Styles für den Vortrag verwehrte, Sänger und Publikum gegen den Text gleichgiltig machte. Hieraus sich ergebende Unfertigkeit nach allen Seiten; nirgends ein tonangebendes, nach vernünftigen Tendenzen geleitetes Muster-Operntheater; mangelhafte oder gänzlich fehlende Ausbildung selbst nur der vorhandenen Stimmorgane; überall künstlerische Anarchie.

Sie fühlen, daß für den wahren, ernstesten Musiker dieß Operntheater eigentlich gar nicht vorhanden war. Bestimmte ihn Neigung oder Erziehung, sich dem Theater zuzuwenden, so mußte er vorziehen, in Italien für die italienische, in Frankreich für die französische Oper zu schreiben, und während Mozart und Gluck italienische und französische Opern komponirten, bildete sich in Deutschland die eigentlich nationale Musik auf ganz anderen Grundlagen als dem des Operngenre's aus. Ganz abgewandt von der Oper, von dem Musikzweige aus, von dem die Italiener mit der Entstehung der Oper sich losrissen, entwickelte in Deutschland sich die eigentliche Musik von Bach bis Beethoven zu der Höhe ihres wundervollen Reichthums, welcher die deutsche Musik zu ihrer anerkannten allgemeinen Bedeutung geführt hat.

Für den deutschen Musiker, der von dem ihm eigenen Felde der Instrumental- und Chormusik aus auf die dramatische Musik blickte, fand sich im Operngenre somit keine fertige imponirende Form vor, welche durch ihre relative Vollendung in der Weise ihm als Muster hätte dienen können, wie er dieß andererseits in den ihm eigenen Musikgattungen vorfand. Während im Oratorium, und namentlich in der Symphonie, ihm eine edle, vollendete Form vorlag, bot ihm die Oper ein zusammenhangsloses Gewirr kleiner, unentwickelter Formen, auf welchen eine ihm unbegreifliche, alle Freiheit der Entwicklung beeinträchtigende Konvention lastete. Um recht zu fassen, was ich meine, vergleichen Sie die breit und reich entwickelten Formen einer Symphonie Beethoven's mit den Musikstücken seiner Oper „Fidelio“; Sie fühlen sogleich, wie der Meister sich hier beengt und behindert fühlte und zu der eigentlichen Entfaltung seiner Macht fast gar nie gelangen konnte, weshalb er, wie um sich doch einmal in seiner ganzen Fülle zu ergehen, mit gleichsam verzweiflungsvoller Wucht sich auf die Ouvertüre warf, in ihr ein Musikstück von bis dahin unbekannter Breite und Bedeutung entwerfend. Mismuthig zog er sich von diesem einzigen Versuche einer Oper zurück, ohne jedoch dem Wunsche zu entsagen, ein Gedicht finden zu können, welches



ihm die volle Entfaltung seiner musikalischen Macht ermöglichen dürfte. Ihm schwebte eben das Ideal vor.

In Wahrheit mußte im deutschen Musiker für dieses ihm problematisch dünkende, immer ihn reizende und immer wieder ihn abstoßende, in der Realität seiner ihm vorgeführten Form ihm durchaus unbefriedigend dünkende Kunstgenre, die Oper, nothwendig eine ideale Richtung entstehen; und hierin liegt die eigenthümliche Bedeutung der deutschen Kunstbestrebungen, nicht nur in diesem, sondern in fast jedem Kunstgebiete. Erlauben Sie mir, diese Bedeutung etwas näher zu charakterisiren.

Unstreitig sind die romanischen Nationen Europa's zeitig zu einem großen Vorzug vor den germanischen gelangt, nämlich in der Ausbildung der Form. Während Italien, Spanien und Frankreich für das Leben wie für die Kunst diejenige gefällige und ihrem Wesen entsprechende Form sich bildeten, welche für alle Äußerung des Lebens und der Kunst schnell eine allgemein giltige, gesetzmäßige Anwendung erhielt, blieb Deutschland nach dieser Seite hin in einem unleugbar anarchischen Zustande, der dadurch, daß man jener fertigen Form der Ausländer selbst sich zu bedienen suchte, kaum verdeckt, sondern nur vermehrt werden konnte. Der offenbare Nachtheil, in welchen hierdurch die deutsche Nation für Alles, was Form betrifft (und wie weit erstreckt sich dieses!), gerieth, hielt sehr natürlich auch die Entwicklung deutscher Kunst und Litteratur so lange zurück, daß erst seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in Deutschland sich eine ähnliche Bewegung erzeugte, wie die romanischen Nationen sie seit dem Beginn des Zeitalters der Renaissance erlebt hatten. Diese deutsche Bewegung konnte zunächst fast nur den Charakter einer Reaction gegen die ausländische, entstellte und daher auch entstellende romanische Form annehmen; da dieß aber nicht zu Gunsten einer etwa nur unterdrückten, sondern in Wahrheit gar nicht vorhandenen deutschen Form geschehen konnte, so drängte die Bewegung entschieden zum Auffinden einer idealen, rein menschlichen, einer Nationalität

nicht ausschließlich angehörenden Form hin. Die ganz eigenthümliche, neue und in der Kunstgeschichte nie dagewesene Wirksamkeit der beiden größten deutschen Dichter, Goethe und Schiller, zeichnet sich dadurch aus, daß zum ersten Male ihnen dieses Problem einer idealen, rein menschlichen Kunstform in ihrer umfassendsten Bedeutung Aufgabe des Forschens wurde, und fast ist das Aufsuchen dieser Form der wesentlichste Hauptinhalt auch ihres Schaffens gewesen. Rebellenisch gegen den Zwang der Form, die noch den romanischen Nationen als Gesetz galt, gelangten sie dazu, diese Form objektiv zu betrachten, mit ihren Vorzügen auch ihrer Nachteile inne zu werden, von ihr aus auf den Ursprung aller europäischen Kunstform, derjenigen der Griechen, zurückzugehen, in nöthiger Freiheit das volle Verständniß der antiken Form sich zu erschließen und von hier aus auf eine ideale Kunstform auszugehen, welche, als rein menschliche, vom Zwange der engeren nationalen Sitte befreit, diese Sitte selbst zu einer rein menschlichen, nur den ewigsten Gesetzen gehorchenden ausbilden sollte.

Der Nachtheil, in welchem sich bis hierher der Deutsche dem Romanen gegenüber befand, schlug demnach so zu einem Vortheil um. Während z. B. der Franzose, einer vollständig ausgebildeten, in allen Theilen kongruent sich abschließenden Form vollkommen befriedigt und ihren unabänderlich dünkenden Gesetzen willig gehorsam gegenüberstehend, sich selbst nur zur steten Reproduktion dieser Form, somit (in einem höheren Sinne) zu einer gewissen Stagnation seiner inneren Produktivität angehalten fühlt, würde der Deutsche, mit voller Anerkennung der Vortheile einer solchen Stellung, dennoch auch ihre bedeutenden Nachteile erkennen; das Unfreie in ihr würde ihm nicht entgehen und die Aussicht auf eine ideale Kunstform sich eröffnen, in welcher das ewig Giltige einer jeden Kunstform, befreit von den Fesseln des Zufälligen und Unwahren, sich ihm darstellte. Die unermesslich wichtige Bedeutung dieser Kunstform müßte dann darin bestehen, daß sie, des beschränkenden Momentes der engeren Nationalität entbehrend, eine allgemein verständliche, jeder Nation zugängliche wäre.

Steht dieser Eigenschaft in Bezug auf die Litteratur die Verschiedenheit der europäischen Sprachen hindernd entgegen, so müßte in der Musik, dieser allen Menschen gleich verständlichen Sprache, die große, ausgleichende Macht gegeben sein, welche, die Sprache der Begriffe in die der Gefühle auflösend, das Geheimste der künstlerischen Anschauung zur allgemeinen Mittheilung brächte, namentlich wenn diese Mittheilung durch den plastischen Ausdruck der dramatischen Darstellung zu derjenigen Deutlichkeit erhoben würde, die bisher die Malerei für sich allein als ihre eigenthümliche Wirksamkeit ansprechen durfte.

Sie sehen hier im Fluge den Plan desjenigen Kunstwerkes vorzeichnet, das sich mir als Ideal immer deutlicher darstellte und welches in theoretischen Zügen näher zu bezeichnen ich mich einst gedrängt fühlte, zu einer Zeit, wo mich ein allmählich immer stärker angewachsener Widerwille vor demjenigen Kunstgenre, das mit dem von mir gemeinten Ideale die abschreckende Ähnlichkeit des Affen mit dem Menschen hat, dermaßen einnahm, daß ich weit fort, in die vollständigste Zurückgezogenheit vor ihm zu fliehen mich getrieben fühlte.

Um diese Periode Ihnen verständlich zu machen, lassen Sie mich, ohne mit biographischen Details Sie zu ermüden, Ihnen vor Allem nur den eigenthümlichen Widerstreit bezeichnen, in welchen zu unserer Zeit ein deutscher Musiker sich versetzt fühlte, der, mit der Symphonie Beethoven's im Herzen, zum Befassen mit der modernen Oper, wie ich sie Ihnen als in Deutschland wirksam bezeichnet habe, sich gedrängt sieht.

Trotz einer ernst-wissenschaftlichen Erziehung war ich von frühester Jugend an in steter naher Verührung mit dem Theater. Diese erste Jugend fiel in die letzten Lebensjahre Karl Maria von Weber's, welcher in der gleichen Stadt, Dresden, periodisch seine Opern auführte. Meine ersten Eindrücke von der Musik erhielt ich von diesem Meister, dessen Weisen mich mit schwärmerischem Ernst erfüllten,

dessen Persönlichkeit mich enthusiastisch fascinirte. Sein Tod im fernem Lande erfüllte mein kindliches Herz mit Grauen. Von Beethoven erfuhr ich zuerst, als man mir auch von seinem Tode erzählte, der nicht lange nach Weber's Hinscheiden erfolgte; dann lernte ich auch seine Musik kennen, gleichsam angezogen von der räthselhaften Nachricht seines Sterbens. Von so ernsten Eindrücken angeregt, bildete sich in mir immer stärker der Hang zur Musik aus. Erst später jedoch, nachdem meine anderweitigen Studien mich namentlich in das klassische Alterthum eingeführt und in mir den Trieb zu dichterischen Versuchen erweckt hatten, gelangte ich dazu, die Musik gründlicher zu studiren. Zu einem von mir verfaßten Trauerspiele wollte ich eine Musik schreiben. Rossini soll einst seinen Lehrmeister gefragt haben, ob er zum Opernkomponiren die Erlernung des Contrapunktes nöthig habe? Da dieser, mit dem Hinblick auf die moderne italienische Oper, die Frage verneinte, stand der Schüler gern ab. Nachdem mein Lehrer mich die schwierigsten contrapunktistischen Künste gelehrt hatte, sagte er mir: „Wahrscheinlich werden Sie nie in den Fall kommen, eine Fuge zu schreiben; allein daß Sie sie schreiben können, wird Ihnen technische Selbständigkeit geben und alles übrige Ihnen leicht machen“. So geschult, betrat ich die praktische Laufbahn eines Musikdirektors beim Theater, und begann von mir verfaßte Operntexte zu komponiren.

Diese kleine biographische Notiz genüge Ihnen. Nach dem, was ich Ihnen vom Zustand der Oper in Deutschland gesagt, werden Sie leicht weiter auf meinen Entwicklungsgang schließen können. Das ganz eigenthümliche, nagende Wehgefühl, das mich beim Dirigiren unserer gewöhnlichen Opern befiel, wurde oft wieder durch ein ganz unsägliches, enthusiastisches Wohlgefühl unterbrochen, wenn hier und da, bei Aufführungen edlerer Werke, mir die ganz unvergleichliche Wirkung dramatischer Musikkombinationen, eben im Momente der Darstellung, wie zum innerlichsten Bewußtsein kam, eine Wirkung von solcher Tiefe, Innigkeit und zugleich unmittelbarster Lebhaftigkeit,

wie keine andere Kunst sie hervorzubringen vermag. Daß solche Eindrücke, welche blitzartig mir ungeahnte Möglichkeiten erhellten, immer wieder sich mir bieten konnten, das war es, was immer wieder mich an das Theater fesselte, so heftig auch andererseits der typisch gewordene Geist unserer Opernaufführungen mich mit Ekstase erfüllte. Unter derartigen Eindrücken von besonders lebhafter Natur entsinne ich mich der Anhörung einer Oper Spontini's in Berlin, unter des Meisters eigener Leitung; ganz gehoben und veredelt fühlte ich mich eine Zeit lang, als ich einer kleinen Operngesellschaft Méhul's herrlichen „Joseph“ einstudirte. Als ich vor etwa zwanzig Jahren mich für längere Zeit nach Paris gewandt, konnten die Aufführungen der Großen Oper durch die Vollendung der musikalischen und plastischen Mise en scène nicht verfehlen, einen höchst blendenden und anfeuernden Eindruck auf mich hervorzubringen. Im höchsten Grade bestimmend hatten aber schon in früherer Jugend die Kunstleistungen einer dramatischen Sängerin von — für mich — ganz unübertroffenem Werthe, der Schröder-Devrient, gewirkt. Auch Paris, vielleicht Sie selbst, lernten diese große Künstlerin zu ihrer Zeit kennen. Das ganz unvergleichliche dramatische Talent dieser Frau, die ganz unnachahmliche Harmonie und die individuelle Charakteristik ihrer Darstellungen, die ich wirklich mit leibhaftigen Augen und Ohren wahrnahm, erfüllten mich mit einem für meine ganze künstlerische Richtung entscheidenden Zauber. Die Möglichkeit solcher Leistungen hatte sich mir erschlossen, und, wie im Auge, bildete sich in mir eine gesetzmäßige Anforderung nicht nur für die musikalisch-dramatische Darstellung, sondern auch für die dichterisch-musikalische Konzeption eines Kunstwerkes aus, dem ich kaum noch den Namen „Oper“ geben mochte. Ich war betrübt, diese Künstlerin genöthigt zu sehen, um Stoff für ihr Darstellungstalent zu gewinnen, sich die unbedeutendsten Produktionen auf dem Felde der Opernkomposition anzueignen, und war ich wiederum erstaunt darüber, welche Innigkeit und welche hinreißende Schönheit sie in die Darstellung des Romeo in Bellini's

schwachem Werte zu legen mußte, so sagte ich mir zugleich, **welch' unvergleichliches Kunstwerk dasjenige sein müßte, das in allen seinen Theilen des Darstellungstalentes einer solchen Künstlerin und überhaupt eines Vereines von ihr gleichen Künstlern vollkommen würdig wäre.**

Je höher nun unter solchen Eindrücken sich in mir die Idee von dem im Operngenre zu Leistenden spannte, und je mehr ich die Ausführung dieser Idee mir namentlich dadurch als wirklich zu ermöglichen vorstellte, daß der ganze reiche Strom, zu welchem Beethoven die deutsche Musik hatte anschwellen lassen', in das Bett dieses musikalischen Drama's geleitet würde, um so niederschlagender und abstoßender mußte der tägliche Verkehr mit dem eigentlichen Opernwesen, das so unendlich fern von dem erkannten inneren Ideale ablag, auf mich wirken. Erlassen Sie mir die Schilderung des endlich bis zur Unerträglichkeit wachsenden inneren Mismuthes, der die Seele des Künstlers erfüllte, welcher, die Möglichkeiten der Verwirklichung eines unvergleichlich vollkommenen Kunstwerkes immer deutlicher gewährend, zugleich sich in den undurchbrechlichen Kreis einer täglichen Beschäftigung mit dem Kunstgenre gebannt sah, das in seiner gewöhnlichen, handwerksmäßigen Ausübung ihm gerade nur das volle Gegentheil von dem ihn erfüllenden Ideale zeigte. Alle meine Versuche, auf Reform im Operninstitute selbst hinzuwirken, meine Vorschläge, durch eine fest ausgesprochene Tendenz diesem Institute selbst die Richtung zur Verwirklichung meiner idealeren Wünsche zu geben, indem das nur höchst selten sich zeigende Vortreffliche zum Maassstabe für alle Leistungen gemacht würde, — alle diese Bemühungen scheiterten. Mit deutlichster Bestimmtheit mußte ich endlich einsehen lernen, worauf es in der Kultur des modernen Theaters, und namentlich der Oper, abgesehen ist, und diese unleugbare Erkenntniß war es, die mich mit Elend und Verzweiflung in dem Maasse erfüllte, daß ich, jeden Reformversuch aufgebend, mich gänzlich vom Befassen mit jenem frivolen Institute zurückzog.

Ich hatte die dringendste und intimste Veranlassung erhalten, die unabänderliche Beschaffenheit des modernen Theaters mir aus seiner sozialen Stellung selbst zu erklären zu suchen. Es war nicht zu leugnen, daß es ein thörichtes Trachten sei, ein Institut, welches in seiner öffentlichen Wirksamkeit fast ausschließlich auf Zerstreuung und Unterhaltung einer aus Langeweile genußsüchtigen Bevölkerung bestimmt und außerdem auf Geldgewinn zur Erschwingung der Kosten der hierfür berechneten Schaustellungen angewiesen ist, zu dem gerademweges entgegengesetzten Zwecke zu verwenden, nämlich eine Bevölkerung ihren gemeinen Tagesinteressen zu entreißen, um sie zur Andacht und zum Erfassen des Höchsten und Innigsten, was der menschliche Geist faßt, zu stimmen. Ich hatte Zeit, über die Gründe jener Stellung des Theaters zu unserer Öffentlichkeit nachzudenken und dagegen die Grundlagen derjenigen sozialen Verhältnisse zu erwägen, die aus sich das von mir gemeinte Theater mit eben der Nothwendigkeit bedingen würden, wie jenes aus unseren modernen Verhältnissen hervorgeht. Wie ich für den Charakter meines dramatisch-musikalischen Ideales in den seltenen einzelnen Leistungen genialer Künstler einen realen Anhalt gewonnen hatte, gewährte mir die Geschichte auch für das von mir gedachte ideale Verhältniß des Theaters zur Öffentlichkeit ein typisches Modell. Ich fand es im Theater des alten Athen, dort, wo das Theater seine Räume nur an besonderen heiligen Festtagen öffnete, wo mit dem Genuße der Kunst zugleich eine religiöse Feier begangen ward, an welcher die ausgezeichnetsten Männer des Staates sich selbst als Dichter und Darsteller betheiligten, um gleich Priestern vor der versammelten Bevölkerung der Stadt und des Landes zu erscheinen, welche mit so hoher Erwartung von der Erhabenheit des vorzuführenden Kunstwerkes erfüllt war, daß ein Aischylos, ein Sophokles die tiefsinnigsten aller Dichtungen, sicher ihres Verständnisses, dem Volke vorführen konnten.

Die Gründe des Verfalles dieses unvergleichlichen Kunstwerkes, nach denen ich voll Trauer mich fragen mußte, stellten sich mir als-

balb dar. Zunächst fesselten meine Aufmerksamkeit die sozialen Ursachen dieses Verfalles, und ich glaubte sie in den Gründen des Verfalles des antiken Staates selbst zu finden. Demzufolge suchte ich auf die sozialen Grundlagen derjenigen staatlichen Gestaltung des menschlichen Geschlechtes zu schließen, welche, die Fehler des antiken Staates verbessernd, einen Zustand begründen könnte, in welchem das Verhältniß der Kunst zum öffentlichen Leben, wie es einst in Athen bestand, sich in wo möglich noch edlerer und jedenfalls dauernderer Weise wiederherstellen müßte. Die hierauf bezüglichen Gedanken legte ich in einem Schriftchen: „Die Kunst und die Revolution“ betitelt, nieder; meinen ursprünglichen Wunsch, es in einer Folge von Artikeln in einer französischen politischen Zeitschrift zu veröffentlichen, gab ich auf, als man mir versicherte, die damalige Periode (es war im Jahre 1849) sei nicht geeignet, die Aufmerksamkeit des Pariser Publikums für einen solchen Gegenstand zu gewinnen. Gegenwärtig bin ich es, der es für zu weit führend halten würde, Sie mit dem Inhalte jenes Libells näher bekannt zu machen, und gewiß danken Sie mir es, daß ich Sie mit dem Versuche hierzu verschone. Genug, daß ich Ihnen mit dem Obigen andeutete, bis in welche anscheinend so abliegenden Meditationen ich mich erging, um meinem künstlerischen Ideale einen Boden in einer wiederum doch wohl nur idealen Realität zu gewinnen.

Anhaltender fesselte mich sodann die Erforschung des Charakters jener beklagten Auflösung des großen griechischen Kunstwerkes. Hier gewährte ich zunächst die auffallende Erscheinung der Auflösung und Trennung der zuvor im vollendeten Drama vereinigten einzelnen Kunstzweige. Aus dem allmächtigen Vereine, in welchem sie, gemeinschaftlich zu einem Zwecke wirkend, es ermöglicht hatten, dem gesammten Volke die erhabensten und tiefsten Absichten der Menschheit allgemein verständlich zu erschließen, lösten die einzelnen Kunstbestandtheile sich los, um fortan nicht mehr die begeisternden Lehrer der Öffentlichkeit, sondern der tröstliche Zeitvertreib des speziellen



Kunstliebhabers zu werden, so daß, während der Volksmenge Gladiatorenkämpfe und Thiergefechte zur öffentlichen Belustigung vorgeführt wurden, der Gebildetere sich in der Einsamkeit mit Litteratur und Malerei beschäftigte. Wichtig war es mir nun vor Allem, daß ich erkennen zu müssen glaubte, wie die einzelnen, getrennt fortgebildeten Kunstarten, so sehr auch von großen Genie's ihre Ausdrucksfähigkeit schließlich entwickelt und gesteigert wurde, dennoch, ohne in Widenatürlichkeit und entschiedene Fehlerhaftigkeit zu verfallen, nie darauf abzielen konnten, in irgendwelcher Weise jenes allvermögende Kunstwerk zu ersetzen, welches eben nur ihrer Vereinigung hervorzubringen möglich war. Mit den Aussagen der bedeutendsten Kunstkritiker, mit den Untersuchungen z. B. eines Lessing über die Gränzen der Malerei und der Dichtkunst an der Hand, glaubte ich zu der Einsicht zu gelangen, daß jeder einzelne Kunstzweig nach einer Ausdehnung seines Vermögens hin sich entwickelt, die ihn schließlich an die Gränze desselben führt, und daß er diese Gränze, ohne die Gefahr, sich in das Unverständliche und absolut Phantastische, ja Absurde zu verlieren, nicht überschreiten kann. An diesem Punkte glaubte ich in ihm deutlich das Verlangen zu erkennen, der anderen, von diesem Punkte aus einzig vermögenden, verwandten Kunstart die Hand zu bieten; und mußte es mich, im Hinblick auf mein Ideal, lebhaft interessiren, diese Tendenzen in jeder besonderen Kunstart zu verfolgen, so glaubte ich schließlich im Verhältniß der Poesie zur Musik diese Tendenz am deutlichsten und (namentlich in Gegenwart der ungemeinen Bedeutung der neueren Musik) am auffallendsten nachweisen zu können. Indem ich mir auf diese Weise dasjenige Kunstwerk vorzustellen suchte, in welchem alle einzelnen Kunstarten, zu ihrer eigenen höchsten Vervollkommenung, sich zu vereinigen hätten, traf ich von selbst auf den bewußten Anblick desjenigen Ideals, das unbewußt sich allmählich in mir gebildet und dem verlangenden Künstler vorgeschwebt hatte. Da ich, namentlich in Erinnerung der von mir erkannten, durchaus fehlerhaften Stellung des Theaters zur Öffentlichkeit, die Ermöglichung

einer vollendeten Erscheinung dieses idealen Kunstwerkes nicht in die Gegenwart setzen konnte, bezeichnete ich mein Ideal als „das Kunstwerk der Zukunft“. Unter diesem Titel veröffentlichte ich eine bereits ausführlichere Schrift, in welcher ich die soeben bezeichneten Gedanken näher darlegte, und diesem Titel verdanken wir (im Vorbeigehen sei es erwähnt) die Erfindung des Gespenstes einer „Musik der Zukunft“, welches auf so populäre Weise auch in französischen Kunstberichten seinen Spuk treibt und von dem Sie leicht nun errathen werden, aus welchem Mißverständniß und zu welchem Zwecke es erfunden worden ist.

Auch mit der näheren Vorführung der Details dieser Schrift verschone ich Sie, verehrter Freund! Ich messe ihr selbst keinen anderen Werth bei, als den sie für Diejenigen haben kann, denen es nicht uninteressant dünken muß, zu erfahren, wie und in welcher Ausdrucksweise einst ein produzierender Künstler bemüht war, vor Allem sich selbst Aufschlüsse über Probleme zu gewinnen, die sonst nur den Kritiker von Fach zu beschäftigen pflegen, diesem aber kaum in der eigenthümlichen Weise sich aufdringen können als jenem. Ebenso will ich Ihnen von einer dritten, ausgearbeiteteren Kunstschrift, welche ich bald nach der letztgenannten unter dem Titel: „Oper und Drama“ veröffentlichte, nur einen allgemeinen Grundriß seines Inhaltes geben, da ich nicht anders glauben kann, als daß die darin sehr bis in das feinste Detail gehenden Darlegungen meines Hauptgedankens mehr für mich selbst Interesse haben konnten, als sie jetzt und in Zukunft für Andere es haben können. Es waren intime Meditationen, die ich, vom ungemein lebhaften Interesse an dem Gegenstande gestachelt, zum Theil in polemischem Charakter vortrug. Dieser Gegenstand war eine nähere Erforschung des Verhältnisses der Dichtkunst und der Musik zu einander, dießmal im ganz bestimmten Hinblick auf das dramatische Kunstwerk.

Hier glaubte ich vor Allem die irrige Meinung Derjenigen zu widerlegen zu haben, welche in dem eigentlichen Operngenre das Ideal,

wenn nicht erreicht, doch unmittelbar vorbereitet wäbnten. Schon in Italien, mehr aber in Frankreich und Deutschland, hat dieses Problem die bedeutendsten Geister der Litteratur beschäftigt. Der Kampf der Gluckisten und Piccinisten in Paris war nichts Anderes als ein, seiner Natur nach unentscheidbarer, Kontrovers darüber, ob das Ideal des Drama's in der Oper zu erreichen sei: Diejenigen, welche diese Idee bejahend aufrecht erhalten zu dürfen glaubten, wurden trotz ihrer anscheinenden Siege durch die Gegner im bedenklichen Schach gehalten, sobald diese in der Oper die Musik in der Weise prädominirend bezeichneten, daß dieser allein und nicht der Poesie ihre Erfolge beizumessen seien. Voltaire, der theoretisch der ersteren Ansicht geneigt war, sah dem konkreten Falle gegenüber sich doch wieder zu dem niederschlagenden Ausspruche genöthigt: „Ce qui est trop sot pour être dit, on le chante“. In Deutschland, wo, von Lessing zuerst angeregt, zwischen Schiller und Goethe das gleiche Problem, und zwar mit entschiedener Neigung zur günstigsten Erwartung von der Oper, diskutirt wurde, bestätigte der Letztere, Goethe, im schlagendsten Widerspruch zu seiner theoretischen Meinung, ganz unwillkürlich den Ausspruch Voltaire's; er selbst verfaßte nämlich verschiedene Operntexte, und, um sich auf das Niveau des Genre zu stellen, hielt er es für gut, in Erfindung wie Ausführung sich so trivial wie möglich zu halten, so daß wir nur mit Bedauern diese höchst leichten Stücke unter die Zahl seiner Dichtungen aufgenommen sehen können.

Daß diese günstige Meinung von geistreichen Köpfen so oft wieder aufgenommen werden, nie aber sich erfüllen konnte, zeigte mir einerseits die anscheinend nahe liegende Möglichkeit, durch eine vollgiltige Vereinigung der Poesie und Musik im Drama das Höchste zu erreichen, andererseits aber eben die fundamentale Fehlerhaftigkeit des eigentlichen Operngenre's, eine Fehlerhaftigkeit, die der Natur der Sache nach nicht dem Musiker zuerst zum Bewußtsein kommen konnte, und sonst auch dem litterarischen Dichter nothwendig entgehen mußte. Der Dichter, der eben nicht selbst Musiker war, traf in der Oper

ein festgezimmeretes Gerüst musikalischer Formen an, welches ihm von vornherein ganz bestimmte Gesetze für die Erfindung und Ausführung der zu liefernden dramatischen Unterlage gab. An diesen Formen konnte nicht er, sondern nur der Musiker Etwas ändern; welcher Art ihr Gehalt war, das bedachte der zu Hilfe gerufene Dichter, ohne es zu wollen, aber dadurch auf, daß er in Erfindung des Sujets und der Verse sich zu einer auffallenden Herabstimmung seines poetischen Vermögens, bis zur offenbaren, und von Voltaire deshalb gegeißelten, Trivialität veranlaßt sah. In Wahrheit wird es nicht nöthig sein, die Misklichkeit und Flachheit, ja Lächerlichkeit des Genre's des Opernlibretto's aufzudecken; selbst in Frankreich bestanden die besten Versuche dieser Art mehr darin, diesen Übelstand eher zu verbeden, als ihn zu heben. Das eigentliche Gerüst der Oper blieb somit dem Dichter stets ein unantastbarer, fremder Gegenstand, zu dem er sich fremd und nur gehorchend verhielt, und es haben sich deshalb, mit seltenen und ungünstigen Ausnahmen, wahrhaft große Dichter nie mit der Oper zu thun gemacht.

Es fragt sich jetzt nur, wie es dem Musiker möglich gewesen sein sollte, der Oper die ideale Bedeutung zu geben, wenn der Dichter, in seiner praktischen Berührung mit ihr, nicht einmal die Anforderungen, die wir an jedes vernünftige Schauspiel machen, aufrecht erhalten konnte? Dem Musiker, der, stets nur in der Ausbildung eben jener rein musikalischen Formen begriffen, nichts Anderes als ein Feld zur Ausübung seines spezifischen musikalischen Talentes vor sich sah? Das Widerspruchsvolle und Verkehrte in den Erwartungen, die man hierin von dem Musiker hegte, glaube ich in dem ersten Theile meiner letztgenannten Schrift: „Oper und Drama“ genau dargelegt zu haben. Indem ich meine höchste Bewunderung des Schönen und Hinreißenden, was große Meister in diesem Gebiete leisteten, ausdrückte, hatte ich, wenn ich die Schwächen ihrer Leistungen aufdeckte, nicht nöthig, ihren anerkannten Kunstruhm zu schmälern, weil ich den Grund dieser Schwächen eben in der Fehler-

haftigkeit des Genre's selbst nachweisen konnte. Worauf es mir nach dieser immerhin unerfreulichen Darstellung eigentlich ankam, war aber, den Beweis davon zu liefern, daß die vielen geistreichen Köpfen vorgeschwebte ideale Vollendung der Oper zu allernächst nur in einer gänzlichen Veränderung des Charakters der Theilnahme des Dichters an dem Kunstwerke bedingt sein könnte.

Um die für ihre Wirksamkeit so entscheidend gedachte Theilnahme des Dichters mir als eine freiwillige und von diesem selbst ersehnte darzustellen, beachtete ich vor Allem die oben bereits berührten, wiederholt und bedeutungsvoll ausgesprochenen Hoffnungen und Wünsche großer Dichter, in der Oper ein ideales Kunstgenre erreicht zu sehen. Ich suchte den Sinn dieser Neigung mir zu erklären und glaubte ihn in dem natürlichen Verlangen des Dichters zu finden, welcher für die Konzeption wie für die Form ihn bestimmt, das Material des abstrakten Begriffes, die Sprache, in einer Weise zu verwenden, daß es auf das Gefühl selbst wirke. Wie diese Tendenz bereits in der Erfindung des dichterischen Stoffes selbst vorherrschend ist und erst dasjenige Lebensbild der Menschheit ein poetisches genannt wird, in welchem alle nur der abstrakten Vernunft erklärlichen Motive verschwinden, um sich dagegen als Motive des rein menschlichen Gefühles darzustellen, so ist sie unverkennbar auch einzig maßgebend für die Form und den Ausdruck der dichterischen Darstellung; in seiner Sprache sucht der Dichter der abstrakten, konventionellen Bedeutung der Worte ihre ursprünglich sinnliche unterzustellen, und durch rhythmische Anordnung, sowie endlich durch den fast schon musikalischen Schmuck des Reimes im Verse, sich einer Wirkung seiner Phrase zu versichern, die das Gefühl wie durch Zauber gefangen nehmen und bestimmen soll. In dieser seinem eigensten Wesen nothwendigen Tendenz des Dichters sehen wir ihn endlich an der Gränze seines Kunstzweiges anlangen, auf welcher die Musik unmittelbar bereits berührt wird, und als das gelungenste Werk des Dichters müßte

uns daher dasjenige gelten, welches in seiner letzten Vollendung gänzlich Musik würde.

Als den idealen Stoff des Dichters glaubte ich daher den „Mythos“ bezeichnen zu müssen, dieses ursprünglich namenlos entstandene Gedicht des Volkes, das wir zu allen Zeiten von den großen Dichtern der vollendeten Kulturperioden immer wieder neu behandelt antreffen; denn bei ihm verschwindet die konventionelle, nur der abstrakten Vernunft erklärliche Form der menschlichen Verhältnisse fast vollständig, um dafür nur das ewig Verständliche, rein Menschliche, aber eben in der unnachahmlichen, konkreten Form zu zeigen, welche jedem ächten Mythos seine so schnell erkenntliche individuelle Gestalt verleiht. Den hierher gehörigen Untersuchungen widmete ich den zweiten Theil meines Buches und führte meine Darstellung bis zu der Frage, welche die vollendetste Darstellungsform dieses idealen dichterischen Stoffes sein müsse?

In einem dritten Theile nun versenkte ich mich in die Untersuchung der hier berührten technischen Möglichkeiten der Form und gewann, als Ergebnis dieser Untersuchung, daß nur die ungemein reiche, früheren Jahrhunderten gänzlich unbekannte Entwicklung, welche die Musik in unseren Zeiten erlangt hat, die Aufdeckung jener Möglichkeiten herbeiführen konnte.

Ich fühle die Wichtigkeit dieser Behauptung zu stark, um nicht bebauern zu müssen, hier nicht den Ort ersehen zu dürfen, an welchem eine umfassende Begründung dieser These mir erlaubt sein könnte. In dem genannten dritten Theile glaube ich diese Begründung, wenigstens für meine Überzeugung genügend, niedergelegt zu haben, und wenn ich daher hier unternehme, in wenigen Zügen Ihnen meine Ansicht über diesen Gegenstand mitzutheilen, so ersuche ich Sie, auf Treu' und Glauben annehmen zu wollen, daß, was Ihnen paradox erscheinen sollte, an jenem Orte wenigstens näher belegt sich vorfindet.

Unleugbar haben seit der Wiedergeburt der schönen Künste unter den christlichen Völkern Europa's zwei Kunstarten eine ganz neue und so vollendete Entwicklung erhalten, wie sie im klassischen Alterthume sie noch nicht gefunden hatten; ich meine die Malerei und die Musik. Die wundervolle ideale Bedeutung, welche die Malerei bereits im ersten Jahrhunderte der Renaissance gewann, steht so außer allem Zweifel, und das Charakteristische dieser Kunstbedeutung ist so wohl ergründet worden, daß wir hier eben nur auf die Neuheit dieser Erscheinung im Gebiete der allgemeinen Kunstgeschichte sowie darauf hinweisen wollten, daß diese Erscheinung der neueren Kunst ganz eigenthümlich angehört. In einem noch höheren und — ich glaube. — noch bedeutungsvolleren Grade haben wir dasselbe von der modernen Musik zu behaupten. Die dem Alterthume gänzlich unbekannte Harmonie, ihre undenklich reiche Erweiterung und Anwendung durch Polyphonie sind die Erfindung und das eigenthümlichste Werk der neueren Jahrhunderte.

Bei den Griechen kennen wir die Musik nur als Begleiterin des Tanzes; die Bewegung des Tanzes gab ihr, wie dem vom Sänger zur Tanzweise gesungenen Gedichte, die Gesetze des Rhythmus, welche Vers und Melodie so entschieden bestimmten, daß die griechische Musik (unter welcher die Poesie fast immer mit verstanden war) nur als der in Tönen und Worten sich ausprechende Tanz angesehen werden kann. Diese im Volke lebenden, ursprünglich der heidnischen Götterfeier angehörenden Tanzweisen waren es, welche, den Inbegriff aller antiken Musik ausmachend, von den frühesten christlichen Gemeinden zur Feier auch ihres allmählich sich ausbildenden Gottesdienstes verwendet wurden. Diese ernste Feier, welche den Tanz als weltlich und gottlos völlig ausschloß, ließ natürlich auch das Wesentliche der antiken Melodie, den ungemein lebhaften und wechselvollen Rhythmus, ausfallen, wodurch die Melodie den rhythmisch gänzlich unaccentuirten Charakter des noch heute in unseren Kirchen gebräuchlichen Choralis annahm. Offenbar war mit der Entziehung der rhythmischen Beweg-

lichkeit dieser Melodie aber daß ihr eigenthümliche Motiv des Ausdruckes geraubt und von dem ungemein geringen Ausdruck der antiken Melodie, sobald ihr eben dieser Schmuck des Rhythmus genommen war, hätten wir somit noch heute Gelegenheit, uns zu überzeugen, sobald wir sie uns nämlich auch ohne die jetzt ihr untergelegte Harmonie denken. Den Ausdruck der Melodie, seinem innersten Sinne gemäß, zu heben, erfand nun aber der christliche Geist die vielstimmige Harmonie auf der Grundlage des vierstimmigen Akkordes, welcher durch seinen charakteristischen Wechsel den Ausdruck der Melodie fortan motivirte, wie zuvor ihn der Rhythmus bedungen hatte. Zu welcher wundervoll innigem, bis dahin nie und in keiner Weise gekanntem Ausdrucke die melodische Phrase hierdurch gelangte, ersehen wir mit stets neuer Ergriffenheit aus den ganz unvergleichlichen Meisterwerken der italienischen Kirchenmusik. Die verschiedenen Stimmen, welche ursprünglich nur bestimmt waren, den untergelegten harmonischen Akkord mit der Note der Melodie zugleich zu Gehör zu bringen, erhielten hier endlich selbst eine frei und ausdrucksvoll fortschreitende Entwicklung, so daß mit Hilfe der sogenannten kontrapunktischen Kunst jede dieser, der eigentlichen Melodie (dem sogenannten Canto fermo) untergelegten Stimmen mit selbständigem Ausdruck sich bewegte, wodurch, eben in den Werken der hochgeweihtesten Meister, ein solcher kirchlicher Gesang in seinem Vortrage eine so wunderbare, das Herz bis in das tiefste Innere erregende Wirkung hervorbrachte, daß durchaus keine ähnliche Wirkung irgend einer anderen Kunst sich ihr vergleichen kann.

Den Verfall dieser Kunst in Italien, und die gleichzeitig eintretende Ausbildung der Opernmelodie von Seiten der Italiener, kann ich nicht anders als einen Rückfall in den Paganismus nennen. Als mit dem Verfall der Kirche das weltliche Verlangen auch für die Anwendung der Musik beim Italiener die Oberhand gewann, half man sich am leichtesten dadurch, daß man der Melodie ihre ursprüngliche rhythmische Eigenschaft wiedergab und für den Gesang sie ebenso wie



früher für den Tanz verwandte. Die auffallenden Intongruenzen des modernen, im Einklange mit der christlichen Melodie entwickelten Verses mit dieser ihm aufgelegten Tanzmelodie, übergehe ich hier besonders nachzuweisen und möchte Sie nur darauf aufmerksam machen, daß diese Melodie gegen diesen Vers sich fast ganz indifferent verhielt und ihre variationenhafte Bewegung endlich einzig vom Gesangsvirtuosen sich diktiren ließ. Was uns jedoch am meisten bestimmt, die Ausbildung dieser Melodie als einen Rückfall, nicht aber als einen Fortschritt zu bezeichnen, ist, daß sie ganz unleugbar die ungemein wichtige Erfindung der christlichen Musik, die Harmonie und die sie verkörpernde Polyphonie, für sich nicht zu verwenden wußte. Auf einer harmonischen Grundlage von solcher Dürftigkeit, daß sie der Begleitung füglich ganz entbehren kann, hat die italienische Opernmelodie auch in Bezug auf die Fügung und Verbindung ihrer Theile sich mit einem so ärmlichen periodischen Bau begnügt, daß der gebildete Musiker unserer Zeit mit traurigem Erstaunen vor dieser kärglichen, fast kindischen Kunstform steht, deren enge Gränzen selbst den genialsten Tonsetzer, wenn er sich mit ihr befaßt, zu einer vollkommenen formellen Stabilität verurtheilen.

Eine eigenthümliche neue Bedeutung gewann dagegen derselbe Trieb nach Verweltlichung der christlichen Kirchenmusik in Deutschland. Auch deutsche Meister gingen wieder auf die ursprüngliche rhythmische Melodie zurück, wie sie neben der Kirchenmusik im Volke als nationale Tanzweise ununterbrochen fortgelebt hatte. Statt aber die reiche Harmonie der christlichen Kirchenmusik fahren zu lassen, suchten diese Meister vielmehr im Vereine mit der lebhaft bewegten rhythmischen Melodie auch die Harmonie zugleich neu auszubilden, und zwar in der Weise, daß Rhythmus und Harmonie gleichmäßig im Ausdruck der Melodie zusammentrafen. Hierbei ward die selbstständig sich bewegende Polyphonie nicht nur beibehalten, sondern bis zu der Höhe ausgebildet, wo jede der Stimmen, vermöge der contrapunktischen Kunst, selbständig am Vortrage der rhythmischen Melodie theilnahm.

so daß die Melodie nicht mehr nur im ursprünglichen Canto fermo, sondern in jeder der begleitenden Stimmen ebenfalls sich vortrug. Wie hierdurch selbst im kirchlichen Gesang da, wo der lyrische Schwung zur rhythmischen Melodie drängte, eine ganz unerhört mannigfaltige und durchaus nur der Musik eigene Wirkung von hinreißendster Gewalt erzielt werden konnte, erfährt Derjenige leicht, dem es vergönnt ist, eine schöne Aufführung Bach'scher Vokalcompositionen zu hören, und ich verweise hier unter Anderem namentlich auf eine achtstimmige Motette von Sebastian Bach: „Singet dem Herrn ein neues Lied!“, in welcher der lyrische Schwung der rhythmischen Melodie wie durch ein Meer von harmonischen Wogen braust.

Aber eine noch freiere und bis zum feinsten, mannigfaltigsten Ausdruck gesteigerte Entwicklung sollte die hier bezeichnete Ausbildung der rhythmischen Melodie auf der Grundlage der christlichen Harmonie, endlich in der Instrumentalmusik gewinnen. Ohne zunächst auf die intensive Bedeutung des Orchesters Rücksicht zu nehmen, erlaube ich mir, Ihre Aufmerksamkeit hier zuerst nur auf die formelle Erweiterung der ursprünglichen Tanzmelodie zu lenken. Durch die Ausbildung des Quartettes der Streichinstrumente bemächtigte sich die polyphone Richtung der selbständigen Behandlung der verschiedenen Stimmen, in gleicher Weise wie der Gesangstimmen in der Kirchenmusik, auch des Orchesters, und emanzipirte dieses somit aus der unterwürfigen Stellung, in der es bis dahin, wie noch heute in der italienischen Oper, eben nur zur rhythmisch-harmonischen Begleitung verwendet wurde. Höchst interessant und über das Wesen aller musikalischen Form einzig aufklärend ist es nun, zu beobachten, wie alles Trachten der deutschen Meister darauf ausging, der einfachen Tanzmelodie, von Instrumenten selbständig vorgetragen, eine allmählich immer reichere und breitere Entwicklung zu geben. Diese Melodie bestand ursprünglich nur aus einer kurzen Periode von wesentlichen vier Tacten, welche verdoppelt oder auch vervierfacht wurden; ihr eine größere Ausdehnung zu geben, und so zu einer breiteren Form

zu gelangen, in welcher auch die Harmonie sich reicher entwickeln könne, scheint die Grundtendenz unserer Meister gewesen zu sein. Die eigenthümliche Kunstform der Fuge, auf die Tanzmelodie angewandt, gab Veranlassung zur Erweiterung auch der Zeitdauer des Stückes dadurch, daß diese Melodie in allen Stimmen abwechselnd vorgetragen, bald in Verkürzungen, bald in Verlängerungen, durch harmonische Modulation in wechselndem Lichte gezeigt, durch contrapunktische Neben- und Gegenthemen in interessanter Bewegung erhalten wurde. Ein zweites Verfahren bestand darin, daß man mehrere Tanzmelodien an einander fügte, sie je nach ihrem charakteristischen Ausbruche mit einander abwechseln ließ, und ihre Verbindungen durch Übergänge, in welchen die contrapunktische Kunst sich besonders hilfreich zeigte, herstellte. Auf dieser einfachen Grundlage bildete sich das eigenthümliche Kunstwerk der Symphonie aus. Haydn war der geniale Meister, der diese Form zuerst zu breiter Ausdehnung entwickelte und ihr durch unerschöpflichen Wechsel der Motive, sowie ihrer Verbindungen und Bearbeitungen, eine tief ausdrucksvolle Bedeutung gab. Während die italienische Opernmelodie bei ihrem dürftigen formellen Bau verblieben war, hatte sie jedoch im Munde der begabtesten und gefühlvollsten Sänger, getragen vom Athem des edelsten Musikorganes, eine den deutschen Meistern bis dahin unbekannte sinnlich-anmuthige Färbung erhalten, deren süßer Wohl laut ihren Instrumentalmelodien abging. Mozart war es, der dieses Zaubers inne ward und, indem er der italienischen Oper die reichere Entwicklung der deutschen Instrumentalkompositionsweise zuführte, den vollen Wohl laut der italienischen Gesangsweise der Orchestermelodie wiederum mittheilte. Das reiche, vielverheißende Erbe der beiden Meister trat Beethoven an; er bildete das symphonische Kunstwerk zu einer so fesselnden Breite der Form aus, und erfüllte diese Form mit einem so unerhört mannigfaltigen und hinreißenden melodischen Inhalt, daß wir heute vor der Beethoven'schen Symphonie wie vor dem Marksteine einer ganz neuen Periode der Kunstgeschichte überhaupt stehen; denn

durch sie ist eine Erscheinung in die Welt getreten, von welcher die Kunst keiner Zeit und keines Volkes etwas auch nur annähernd Ähnliches aufzuweisen hat.

In dieser Symphonie wird von Instrumenten eine Sprache gesprochen, von welcher man insofern zu keiner Zeit vorher eine Kenntniß hatte, als hier mit einer bisher unbekannten Andauer der rein musikalische Ausdruck in den undenklich mannigfaltigsten Nüancen den Zuhörer fesselt, sein Innerstes in einer, keiner anderen Kunst erreichbaren Stärke anregt, in seinem Wechsel ihm eine so freie und kühne Gesetzmäßigkeit offenbarend, daß sie uns mächtiger als alle Logik dünken muß, ohne daß jedoch die Gesetze der Logik im Mindesten in ihr enthalten wären, vielmehr das vernunftmäßige, am Leitfaden von Grund und Folge sich bewegende Denken hier gar keinen Anhalt findet. So muß uns die Symphonie geradezu als eine Offenbarung aus einer anderen Welt erscheinen; und in Wahrheit deckt sie uns einen von dem gewöhnlichen logischen Zusammenhang durchaus verschiedenen Zusammenhang der Phänomene der Welt auf, von welchem das eine zuvörderst unleugbar ist, nämlich, daß er mit der überwältigendsten Überzeugung sich uns aufdrängt und unser Gefühl mit einer solchen Sicherheit bestimmt, daß die logisirende Vernunft vollkommen dadurch verwirrt und entwaффnet wird.

Die metaphysische Nothwendigkeit der Auffindung dieses ganz neuen Sprachvermögens gerade in unseren Zeiten scheint mir in der immer konventionelleren Ausbildung der modernen Wortsprachen zu liegen. Betrachten wir die Geschichte der Entwicklung dieser Sprachen näher, so treffen wir noch heute in den sogenannten Wortwurzeln auf einen Ursprung, der uns deutlich zeigt, wie im ersten Anfange die Bildung des Begriffes von einem Gegenstande fast ganz mit dem subjektiven Gefühle davon zusammenfiel, und die Annahme, daß die erste Sprache der Menschen eine große Ähnlichkeit mit dem Gesange gehabt haben muß, dürfte vielleicht nicht lächerlich erscheinen. Von einer jedenfalls ganz sinnlich subjektiv gefühlten Bedeutung der

Worte aus entwickelte sich die menschliche Sprache in einem immer abstrakteren Sinne in der Weise, daß endlich eine nur noch konventionelle Bedeutung der Worte übrig blieb, welche dem Gefühl allen Antheil an dem Verständnisse derselben entzog, wie auch ihre Fügung und Konstruktion gänzlich nur noch von zu erlernenden Regeln abhängig gemacht wurde. In nothwendiger Übereinstimmung mit der sittlichen Entwicklung der Menschen bildete sich in Sitte und Sprache gleichmäßig die Konvention aus, deren Gesetze nicht mehr dem natürlichen Gefühle verständlich waren, sondern durch einzig der Reflexion begreifliche Maximen der Erziehung auferlegt wurden. Seitdem nun die modernen europäischen Sprachen, noch dazu in verschiedenen Stämme getheilt, mit immer ersichtlicherer Tendenz ihrer rein konventionellen Ausbildung folgten, entwickelte sich andererseits die Musik zu einem bisher der Welt unbekannten Vermögen des Ausdrucks. Es ist, als ob das durch die Kompression seitens der konventionellen Civilisation gesteigerte rein menschliche Gefühl sich einen Ausweg zur Geltendmachung seiner ihm eigenthümlichen Sprachgesetze gesucht hätte, durch welche es, frei vom Zwange der logischen Denkgesetze, sich selbst verständlich sich ausdrücken könnte. Die ganz ungemeine Popularität der Musik in unserer Zeit, die stets wachsende und bis in alle Schichten der Gesellschaft sich ausbreitende Theilnahme an den Produktionen der tiefsinnigsten Musikgenre's, der immer gesteigerte Eifer, die musikalische Ausbildung zu einem wesentlichen Theile der Erziehung zu bestimmen, dieß Alles, wie es klar ersichtlich und unleugbar ist, bezeugt zugleich die Richtigkeit der Annahme, daß mit der modernen Entwicklung der Musik einem tief innerlichen Bedürfnisse der Menschheit entsprochen worden ist, und die Musik, so unverständlich ihre Sprache nach den Gesetzen der Logik ist, eine überzeugendere Nothigung zu ihrem Verständnisse in sich schließen muß, als eben jene Gesetze sie enthalten.

Gegenüber dieser unabweislichen Erkenntniß dürften der Poesie fortan nur noch zwei Entwicklungswege offen stehen. Entweder gänz-

liches Übertreten in das Feld der Abstraktion, reine Kombination von Begriffen und Darstellung der Welt durch Erklärung der logischen Gesetze des Denkens. Und dieß leistet sie als Philosophie. Aber innige Verschmelzung mit der Musik, und zwar mit derjenigen Musik, deren unendliches Vermögen uns durch die Symphonie Beethoven's erschlossen worden ist.

Den Weg hierzu wird die Poesie leicht finden und ihr letztes Aufgehen in die Musik als ihr eigenes, innigstes Verlangen erkennen, sobald sie an der Musik selbst ein Bedürfnis inne wird, welches wiederum nur die Dichtkunst stillen kann. Um dieses Bedürfnis zu erklären, bestätigen wir zunächst die unvertilgbare Eigenthümlichkeit des menschlichen Wahrnehmungsprozesses, welche ihn zum Auffinden der Gesetze der Kausalität drängt, und vermöge welcher vor jeder eindrucksvollen Erscheinung er sich unwillkürlich fragt: Warum? Auch die Anhörung eines symphonischen Tonstückes bringt diese Frage nicht gänzlich zum Schweigen; da es ihr vielmehr nicht zu antworten vermag, bringt sie in das kausale Vorstellungsvermögen des Zuhörers eine Verwirrung, die ihn nicht nur zu beunruhigen im Stande ist, sondern auch der Grund eines gänzlich falschen Urtheiles wird. Diese störende und doch so unerläßliche Frage in einem Sinne zu beantworten, daß sie von vornherein durch Beschwichtigung gewissermaßen eludirt wird, kann nur das Werk des Dichters sein. Nur aber demjenigen Dichter kann dieß gelingen, welcher die Tendenz der Musik und ihres unerschöpflichen Ausdrucksvermögens vollkommen inne hat und sein Gedicht daher so entwirft, daß es in die feinsten Fasern des musikalischen Gewebes eindringen und der ausgesprochene Begriff gänzlich in das Gefühl sich auflösen kann. Ersichtlich kann daher keine Dichtungsform hierzu tauglich sein als diejenige, in welcher der Dichter nicht mehr beschreibt, sondern seinen Gegenstand zur wirklichen, sinnfällig überzeugenden Darstellung bringt; und dieß ist nur das Drama. Das Drama, im Moment seiner wirklichen scenischen Darstellung, erweckt im Zuschauer sofort die intime Theilnahme an einer

vorgeführten, dem wirklichen Leben, wenigstens der Möglichkeit nach, so treu nachgeahmten Handlung, daß in dieser Theilnahme das sympathische Gefühl des Menschen bereits selbst in den Zustand von Ekstase geräth, wo es jenes verhängnißvolle Warum? vergißt, und somit in höchster Anregung willig sich der Leitung jener neuen Gesetze überläßt, nach welchen die Musik sich so wunderbar verständlich macht und — in einem tiefen Sinne — zugleich einzig richtig jenes Warum? beantwortet.

Die technischen Gesetze, nach welchen diese innige Verschmelzung der Musik mit der Poesie im Drama sich zu bewerkstelligen hat, versuchte ich schließlich in jenem dritten Theile der zuletzt genannten Schrift näher zu bezeichnen. Einen Versuch, Ihnen hier diese Beschreibung zu wiederholen, verlangen Sie gewiß nicht von mir, denn bereits habe ich Sie wohl mit den vorangehenden Grundbegriffen nicht minder ermüdet als mich selbst, und an der eigenen Ermüdung gewahre ich, daß ich ganz gegen Willen mich wieder demjenigen Zustande nähere, der mich gefangen hielt, als ich vor Jahren jene theoretischen Schriften ausarbeitete, und der mein Gehirn so furchtbar krankhaft bedrückte, daß ich zuvor ihn als einen abnormen bezeichnet, in welchen zurückzufallen ich eine lebhafteste Scheu trage. —

Abnorm nannte ich jenen Zustand, weil ich das in der künstlerischen Anschauung und Produktion mir unmittelbar gewiß und unzweifellos Gewordene, um es auch meinem reflektirenden Bewußtsein ganz klar zu machen, als ein theoretisches Problem zu behandeln mich gedrängt fühlte, und hierzu der abstrakten Meditation nöthig hatte. Nichts kann aber der künstlerischen Natur fremder und peiniger sein als ein solches, seinem gewöhnlichen durchaus entgegengesetztes, Denkverfahren. Er giebt sich ihm daher nicht mit der nöthigen kühlen Ruhe hin, die dem Theoretiker von Job zu eigen ist; ihn drängt vielmehr eine leidenschaftliche Ungebuld, die ihm verwehrt, die nöthige Zeit auf sorgfältige Behandlung des Styles zu verwenden; die stets das ganze Bild seines Gegen-

standes in sich schließende Anschauung möchte er in jedem Sage vollständig geben; Zweifel daran, ob ihm dieß gelinge, treibt ihn zur fortgesetzten Wiederholung des Versuches, was ihn endlich mit Festigkeit und einer Gereiztheit erfüllt, die dem Theoretiker durchaus fremd sein soll. Auch aller dieser Übel und Fehler wird er inne, und durch das Gefühl von ihnen von Neuem beunruhigt, endigt er hastig sein Werk mit dem Seufzer, doch wohl etwa nur von Dem verstanden zu werden, der mit ihm schon die gleiche künstlerische Anschauung theilt.

Somit glich mein Zustand einem Krampfe; in ihm suchte ich theoretisch Das auszusprechen, was durch unmittelbare künstlerische Produktion unfehlbar überzeugend mitzutheilen mir unter dem zuvor Ihnen bezeichneten Misverhältnisse meiner künstlerischen Tendenzen zu den Tendenzen unserer öffentlichen Kunst, namentlich des Operntheaters, verwehrt schien. Aus diesem qualvollen Zustande trieb es mich, zur normalen Ausübung meiner künstlerischen Fähigkeiten zurückzukehren. Ich entwarf und führte einen dramatischen Plan von so bedeutender Dimension aus, daß ich, nur den Anforderungen meines Gegenstandes folgend, mit diesem Werke absichtlich mich von aller Möglichkeit entfernte, es unserem Opernrepertoire, wie es ist, einzuverleiben. Nur unter den außergewöhnlichsten Umständen sollte dieses, eine ganze ausgeführte Tetralogie umfassende musikalische Drama zu einer öffentlichen Aufführung gebracht werden können. Diese mir vorgestellte ideale Möglichkeit, bei der ich mich gänzlich von der modernen Oper entfernt hielt, schmeichelte meiner Phantasie und hob meine Geistesstimmung zu der Höhe, daß ich, alle theoretischen Grillen verjagend, durch von nun an ununterbrochene künstlerische Produktion mich, wie zu meiner Genesung nach schweren Leiden, wieder in mein eigenenthümliches Naturell versenken konnte. Das Werk, von dem ich Ihnen spreche und welches ich seither größtentheils bereits auch durch musikalische Komposition ausgeführt habe, heißt „Der Ring des Nibelungen“. Wenn Sie der gegenwärtige Versuch, andere meiner Operndichtungen



in prosaischer Übersetzung Ihnen vorzulegen, nicht verstimmt, hoffen Sie mich vielleicht bereit finden, auch mit jenem Dramen-Entwurf das Gleiche vornehmen zu lassen.

Während ich auf solche Weise, in gänzlicher Resignation auf fernere künstlerische Berührung mit der Öffentlichkeit, mich durch Ausführung neuer künstlerischer Pläne von den Seiden meines mühsamen Ausfluges in das Gebiet der spekulativen Theorie erholte und meine Veranlassung, namentlich auch nicht die thörichtesten Mißverständnisse, welche meinen theoretischen Schriften allermeistens zu Theil wurden, mich wieder dazu bestimmen konnten, auf jenes Gebiet zurückzukehren, erlebte ich nun andererseits eine Wendung in meinen Beziehungen zur Öffentlichkeit, auf welche ich nicht im Mindesten gerechnet hatte. —

Meine Opern, von denen ich eine („Lohengrin“) noch gar nicht, die anderen nur an dem Theater, an welchem ich zuvor selbst persönlich wirksam war, aufgeführt hatte, verbreiteten sich mit wachsendem Erfolge über eine immer größere Anzahl, endlich über alle Theater Deutschlands, und gelangten daselbst zu andauernder, unlegbarer Popularität. An dieser, im Grunde seltsam mich überraschenden Erscheinung erneuerte ich Wahrnehmungen, wie ich sie während meiner früheren praktischen Laufbahn oft gemacht, und die, wenn einerseits das Operntheater mich abstieß, andererseits mich immer wieder daran fesselten, indem sie mir Ausnahmen zeigten und durch einzelne ungemein reiche Leistungen und ihre Wirkungen mir Möglichkeiten aufdeckten, die, wie ich Ihnen oben andeutete, mich zum Erfassen idealer Entwürfe bestimmten. Ich war bei keiner von allen diesen Aufführungen meiner Opern zugegen, und konnte daher nur aus den Berichten verständiger Freunde, sowie aus dem charakteristischen Erfolge der Leistungen beim Publikum selbst, auf den Geist derselben schließen. Das Bild, welches ich mir aus den Berichten meiner Freunde zu entnehmen habe, ist nicht der Art, mich über den Geist jener Aufführungen im Allgemeinen zu einer günstigeren Ansicht zu stimmen, als

ich sie mir über den Charakter unserer Opernvorstellungen überhaupt hatte bilden müssen. In meinen pessimistischen Ansichten somit im Ganzen bestätigt, genoß ich nun aber den Vortheil des Pessimisten, über das hier und da auftauchende Gute, ja Ausgezeichnete, mich um so mehr zu freuen, als ich mich nicht berechtigt glaubte, es erwarten und fordern zu dürfen; während ich früher, als Optimist, das Gute und Ausgezeichnete, weil es möglich war, als strenge Forderung an Alles festgestellt hatte, was mich dann zu Intoleranz und Unerkenntlichkeit getrieben. Die einzelnen vortrefflichen Leistungen, von denen ich somit ganz unerwartet erfuhr, erfüllten mich mit neuer Wärme sowie zur dankbarsten Anerkennung; hatte ich bisher nur in einem allgemein vollkommen begründeten Zustande die Möglichkeit vollgiltiger Kunstleistungen erblickt, so stellte sich mir diese Möglichkeit jetzt als ausnahmsweise erreichbar dar.

Fast noch wichtiger regte mich aber die Wahrnehmung des außerordentlich warmen Eindruckes an, den meine Opern, und zwar selbst bei sehr zweifelhaften, oft sogar sehr entstellenden Aufführungen, dennoch auf das Publikum hervorgebracht hatten. Bedenke ich, wie abgeneigt und feindselig sich namentlich anfänglich die Kritiker, welchen meine zuvor erschienenen Kunstschriften ein Gräuel waren und die von meinen, obgleich in einer früheren Periode geschriebenen Opern hartnäckig annahmen, sie seien mit reflektirender Absichtlichkeit nach jenen Theorien verfaßt, gegen diese Opern sich ausließen, so kann ich in dem ausgesprochenen Gefallen des Publikums an Werken gerade von meiner Tendenz nichts Anderes als ein sehr wichtiges und sehr ermuthigendes Zeichen erblicken. Ein von der Kritik unbeirrtes Gefallen des größeren Publikums war leicht verständlich, wenn einst die Kritiker, wie es in Deutschland geschah, ihm zuriefen: „Wendet euch ab von den verführerischen Sirenenklängen Rossini's, verschließt euer Ohr seinem leichten Melodieengctändel!“ und das Publikum dennoch mit Vergnügen diese Melodien hörte. Hier aber trat der Fall ein, wo die Kritiker unablässig das Publikum warnten,

sein Geld nicht für Dinge auszugeben, die ihm unmöglich Vergnügen machen könnten; denn was es einzig in der Oper suchte, Melodien, Melodien — die seien in meinen Opern ganz und gar nicht vorhanden, sondern Nichts wie die langweiligsten Rezitative und der unverständlichste musikalische Gallimathias; kurz — „Zukunftsmusik“!

Nehmen Sie an, welchen Eindruck es nun auf mich machen mußte, nicht nur die unwiderleglichsten Beweise eines wirklich populären Erfolges meiner Opern beim gesamten deutschen Publikum, sondern auch persönliche Rundgebungen einer vollständigen Umkehr des Urtheils und der Gesinnung von solchen Leuten zu erhalten, die bis dahin, nur an der laszivesten Tendenz der Oper und des Ballets Geschmack findend, mit Verachtung und Widerwillen jede Zumuthung, einer ernsteren Tendenz der dramatisch-musikalischen Kunst ihre Aufmerksamkeit zu widmen, von sich gewiesen hatten! Diese Begegnungen sind mir nicht selten zu Theil geworden, und welche ermuthigenden, tief versöhnenden Schlüsse ich aus ihnen ziehen zu dürfen glaubte, erlaube ich mir in Kürze Ihnen hier anzudeuten.

Offenbar handelte es sich hier nicht um die größere oder geringere Stärke meines Talentes, da selbst die mir feindseligsten Kritiker nicht gegen dieses, sondern gegen die von mir befolgte Tendenz sich aussprachen und meine endlichen Erfolge dadurch zu erklären suchten, daß mein Talent besser als meine Tendenz sei. Somit hatte ich, von der mir etwa schmeichelhaften Anerkennung meiner Fähigkeiten unberührt, mich eben nur dessen zu freuen, daß ich von einem richtigen Instincte ausgegangen war, wenn ich in der gleichmäßigen gegenseitigen Durchdringung der Poesie und der Musik dasjenige Kunstwerk mir als zu ermöglichen dachte, welches im Moment der scenischen Aufführung mit unwiderstehlich überzeugendem Einbrücke wirken müßte, und zwar in der Weise, daß alle willkürliche Reflexion vor ihm sich in das reine menschliche Gefühl auflöse. Daß ich

diese Wirkung hier erreicht sah, trotz der noch jedenfalls sehr großen Schwächen der Aufführung, auf deren vollste Richtigkeit ich andererseits so sehr viel geben muß, dieß hat mich aber zu noch kühneren Ansichten von der all-ermöglichen Wirksamkeit der Musik bestimmt, über die ich schließlich mich Ihnen noch ausführlicher verständlich zu machen suchen werde.

Über diesen schwierigen und doch so äußerst wichtigen Punkt mich klar mitzutheilen, kann ich nur hoffen, wenn ich nichts Anderes als die Form in's Auge fasse. In meinen theoretischen Arbeiten hatte ich versucht, mit der Form zugleich den Inhalt zu bestimmen; da dieß, eben in der Theorie, nur in abstrakter, nicht in konkreter Darstellung geschehen konnte, setzte ich mich hierbei nothwendig einer großen Unverständlichkeit oder doch Mißverständlichkeit aus. Ich möchte deshalb, wie ich oben erklärte, ein solches Verfahren, auch in dieser Mittheilung an Sie, um keinen Preis gern wieder einschlagen. Dennoch erkenne ich das Mißliche, von einer Form zu sprechen, ohne ihren Inhalt in irgend einer Weise zu bezeichnen. Wie ich Ihnen anfänglich gestand, war es daher die durch Sie zugleich an mich ergangene Aufforderung, auch eine Übersetzung meiner Operndichtungen Ihnen vorzulegen, welche mich überhaupt bestimmen konnte, den Versuch zu machen, Ihnen gültige Aufklärungen über mein theoretisches Verfahren, so weit es mir selbst bewußt geworden ist, zu geben. Lassen Sie mich Ihnen daher ein Weniges über diese Dichtungen sagen; hoffentlich macht mir dieß möglich, Ihnen alsdann nur noch von der musikalischen Form zu sprechen, auf die es hier so sehr ankommt und über die sich so viel irrige Vorstellungen verbreitet haben.

Zuvörderst muß ich Sie aber um Nachsicht bitten, Ihnen diese Operndichtungen nicht anders als in prosaischer Übersetzung vorlegen zu können. Die unendlichen Schwierigkeiten, die uns die Übersetzung in Versen des „Tannhäuser“, welcher nun nächstens dem Pariser Publikum durch vollständige scenische Aufführung bekannt gemacht

werden soll, kostete, haben gezeigt, daß derartige Arbeiten eine Zeit erfordern, welche dießmal auf die Übersetzung meiner übrigen Eide nicht verwendet werden konnte. Davon, daß diese Dichtungen auch durch die poetische Form einen Eindruck auf Sie machen sollten, muß ich daher gänzlich absehen und einzig mich damit begnügen, Ihnen den Charakter des Sujets, die dramatische Behandlung und ihre Tendenz zu zeigen, um dadurch Sie auf den Antheil hinzuweisen, den der Geist der Musik an ihrer Konzeption und Gestaltung hatte. Möge hierfür diese Übersetzung genügen, die keinen andern Anspruch macht, als den ursprünglichen Text so wortgetreu wie möglich wiederzugeben.

Die drei ersten dieser Dichtungen: „Der fliegende Holländer“, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“, waren von mir bereits vor der Abfassung meiner theoretischen Schriften verfaßt, komponirt und, mit Ausnahme des „Lohengrin“, auch scenisch aufgeführt. An Ihnen (wenn dieß an der Hand des Sujets vollständig möglich war) könnte ich Ihnen daher den Gang der Entwicklung meiner künstlerischen Produktivität bis zu dem Punkte nachweisen, wo ich mich veranlaßt sah, mir theoretisch Rechenschaft über mein Verfahren zu geben. Doch erwähne ich dieß nur, um Sie darauf aufmerksam zu machen, wie sehr man sich irrt, wenn man diesen drei Arbeiten unterlegen zu müssen glaubt, ich habe sie mit bewußter Absicht nach mir gebildeten abstrakten Regeln abgefaßt. Lassen Sie sich vielmehr sagen, daß selbst meine kühnsten Schlüsse auf die zu ermöglichende dramatisch-musikalische Form mir dadurch sich aufdrängten, daß ich zu gleicher Zeit den Plan zu meinem großen Nibelungen-Drama, von welchem ich sogar schon einen Theil gedichtet hatte, im Kopfe trug und dort in der Weise ausbildete, daß meine Theorie fast nichts Anderes als ein abstrakter Ausdruck des in mir sich bildenden künstlerisch-produktiven Prozesses war. Mein eigentlichstes System, wenn Sie es so nennen wollen, findet daher in jenen drei ersten Dichtungen nur erst eine sehr bedingte Anwendung.

Anderß verhält es sich jedoch mit dem letzten der Gedichte, welches ich Ihnen vorlege, „Tristan und Isolde“. Dieses entwarf ich und führte es aus, nachdem ich bereits den größeren Theil der Aribungenstücke vollständig in Musik gesetzt hatte. Die äußerliche Veranlassung zu dieser Unterbrechung in jener großen Arbeit war der Wunsch, ein seiner scenischen Anforderungen und seines kleineren Umfanges wegen leichter und eher ausführbares Werk zu liefern; ein Wunsch, zu dem mich einerseits das Bedürfnis, endlich wieder Etwas von mir auch hören zu können, trieb, sowie andererseits die zuvor Ihnen bezeichneten ermuthigenden und versöhnenden Erfahrungen von den Aufführungen meiner älteren Werke in Deutschland, mir diesen Wunsch jetzt wiederum als erreichbar darstellten. An dieses Werk nun erlaube ich die strengsten, aus meinen theoretischen Behauptungen fließenden Anforderungen zu stellen: nicht weil ich es nach meinem Systeme geformt hätte, denn alle Theorie war vollständig von mir vergessen; sondern weil ich hier endlich mit der vollsten Freiheit und mit der gänzlichsten Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken in einer Weise mich bewegte, daß ich während der Ausführung selbst inne ward, wie ich mein System weit überflügelte. Glauben Sie mir, es giebt kein größeres Wohlgefühl als diese vollkommenste Unbedenklichkeit des Künstlers beim Produziren, die ich bei der Ausführung meines „Tristan“ empfand. Sie ward mir vielleicht nur dadurch möglich, daß eine vorhergehende Periode der Reflexion mich ungefähr in der gleichen Weise gestärkt hatte, wie einst mein Lehrer durch Erlernung der schwierigsten contrapunktischen Künste mich gestärkt zu haben behauptete, nämlich nicht für das Fugenschreiben, sondern für das, was man allein durch strenge Übung sich aneignet: Selbständigkeit, Sicherheit!

In Kürze lassen Sie mich einer Oper gedenken, welche noch dem „Fliegenden Holländer“ voranging: „Rienzi“, ein Werk voll jugendlichen Feuers, welches mir meinen ersten Erfolg in Deutschland verschaffte, und nicht nur an dem Theater, wo ich es zuerst auführte,

in Dresden, sondern seitdem auch auf vielen anderen Theatern fortgesetzt neben meinen übrigen Opern gegeben wird. Ich lege auf dieses Werk, welches seine Konzeption und formelle Ausführung den zur Nachahmung auffordernden frühesten Eindrücken der heroischen Oper Spontini's sowie des glänzenden, von Paris ausgehenden Genre's der Großen Oper Auber's, Meyerbeer's und Halévy's, verdankte, — ich lege, sage ich, auf dieses Werk heute und Ihnen gegenüber keinen besonderen Nachdruck, weil in ihm noch kein wesentliches Moment meiner später sich geltend machenden Kunstanschauung ersichtlich enthalten ist, und es mir hier nicht darauf ankommen kann, mich Ihnen als glücklicher Opernkomponist darzustellen, sondern Sie über eine problematische Richtung meiner Tendenzen aufzuklären. Dieser „Mienzi“ ward während meines ersten Aufenthaltes in Paris vollendet, ich hatte die glänzende Große Oper vor mir und war vermessend genug, mir mit dem Wunsche zu schmeicheln, mein Werk dort aufgeführt zu sehen. Sollte dieser Jugendwunsch je noch in Erfüllung gehen, so müßten Sie mit mir die Schicksalsführungen gewiß sehr wunderbar nennen, die zwischen Wunsch und Erfüllung einen so langen Zeitraum, und von ihm so gänzlich ablenkende Erfahrungen, eintreten ließen.

Auf diese fünfsäktige, in den allerbreitesten Dimensionen ausgeführte Oper, folgte unmittelbar „Der fliegende Holländer“, den ich ursprünglich nur in einem Akte aufgeführt wissen wollte. Sie sehen, daß der Glanz des Pariser Ideals vor mir verblich, und ich die Gesetze der Form für meine Konzeptionen aus einem anderen Quelle zu schöpfen begann, als aus dem vor mir ausgebreiteten Meere der giltigen Öffentlichkeit. Der Inhalt meiner Stimmung liegt Ihnen vor: in dem Gedichte liegt es deutlich ausgesprochen. Welcher dichterische Werth ihr zugesprochen werden dürfe, weiß ich nicht; doch weiß ich, daß ich namentlich schon bei der Abfassung des Gedichtes mich anders fühlte, als bei der Aufzeichnung meines Libretto's zu „Mienzi“, wo ich eben nur noch einen „Operntext“ im Sinne hatte,

der es mir ermöglichen sollte, alle die vorgefundenen, gesetzgebenden Formen der eigentlichen großen Oper, als da sind: Introductionen, Finale's, Chöre, Arien, Duetten, Terzetten u. s. w., so reichlich als möglich auszufüllen.

Mit diesem und allen folgenden Entwürfen wendete ich mich auch für die Wahl des Stoffes vom historischen Gebiete ein- für allemal zum Gebiete der Sage. Ich unterlasse hier, Ihnen die inneren Tendenzen zu bezeichnen, welche mich bei dieser Entscheidung leiteten, und hebe dafür nur Dieses hervor: welchen Einfluß diese Stoffwahl auf die Bildung der poetischen und namentlich musikalischen Form übte.

Alles nöthige Detail zur Beschreibung und Darstellung des Historisch-konventionellen, was eine bestimmte, entlegene Geschichtsepoche, um den Vorgang genau verständlich zu machen, erfordert, und was vom historischen Roman- oder Dramendichter in unseren Zeiten deshalb so umständlich breit ausgeführt wird, konnte ich übergehen. Und hiermit war, wie der Dichtung, so namentlich der Musik, die Nothigung zu einer ihnen ganz fremden, und der Musik vor Allem ganz unmöglichen Behandlungsweise benommen. Die Sage, in welcher Zeit und welche Nation sie auch fällt, hat den Vorzug, von dieser Zeit und dieser Nation nur den rein menschlichen Inhalt aufzufassen und diesen Inhalt in einer nur ihr eigenthümlichen, äußerst prägnanten und deshalb schnell verständlichen Form zu geben. Eine Ballade, ein volksthümlicher Refrain genügt, augenblicklich uns diesen Charakter mit größter Eindringlichkeit bekannt zu machen. Diese sagenhafte Färbung, in welcher sich uns ein rein menschlicher Vorgang darstellt, hat namentlich auch den wirklichen Vorzug, die oben von mir dem Dichter zugewiesene Aufgabe, der Frage nach dem Warum? beschwichtigend vorzubeugen, ganz ungemein zu erleichtern. Wie durch die charakteristische Scene, so durch den sagenhaften Ton wird der Geist sofort in denjenigen träumerischen Zustand versetzt, in welchem er bald bis zu dem völligen Hellssehen gelangen soll, wo



er dann einen neuen Zusammenhang der Phänomene der Welt gewahrt, und zwar einen solchen, den er mit dem Auge des gewöhnlichen Wachens nicht gewahren konnte, weshalb er da auch stets nach dem Warum frug, gleichsam um seine Scheu vor dem Unbegreiflichen der Welt zu überwinden, der Welt, die ihm nun so klar und hell verständlich wird. Wie diesen hellsehend machenden Zauber endlich die Musik vollständig ausführen soll, begreifen Sie nun leicht. —

Schon für die dichterische Ausführung des Stoffes giebt dessen sagenhafter Charakter aus dem angeführten Grunde aber den wesentlichen Vortheil, daß, während der einfache, seinem äußeren Zusammenhange nach leicht übersichtliche Gang der Handlung kein Verweilen zur äußerlichen Erklärung des Vorganges nöthig macht, dagegen nun der allergrößte Raum des Gedichtes auf die Auslegung der inneren Motive der Handlung verwendet werden kann, dieser inneren Seelenmotive, welche schließlich einzig uns die Handlung als nothwendig erklären sollen, und zwar dadurch, daß wir selbst im innersten Herzen an diesen Motiven sympathisch theilnehmen.

Sie bemerken beim Überblick der Ihnen vorgelegten Dichtungen leicht, daß ich des hiermit bezeichneten Vortheiles mir erst allmählich bewußt wurde, und erst allmählich seiner mich zu bedienen lernte. Schon das mit jedem Gedichte zunehmende äußere Volumen bezeugt Ihnen dieses. Sie werden bald ersehen, daß meine anfängliche Befangenheit dagegen, der Dichtung eine breitere Entwicklung zu geben namentlich auch mit daher rührte, daß ich zunächst immer noch sehr die herkömmliche Form der Opernmusik im Auge hatte, welche bisher ein Gedicht unmöglich machte, das nicht zahlreiche Wortwiederholungen erlaubte. Im „Fliegenden Holländer“ hatte ich im Allgemeinen nur erst darauf Acht, die Handlung in ihren einfachsten Zügen zu erhalten, alles unnütze Detail, wie die dem gemeinen Leben entnommene Intrigue auszuschließen, und dafür diejenigen

Büße breiter auszuführen, welche eben die charakteristische Farbe des sagenhaften Stoffes, da sie mir hier mit der Eigenthümlichkeit der inneren Handlungsmotive ganz zusammenzufallen schien, in das rechte Licht zu setzen hatten, in der Art, daß jene Farbe selbst zur Action wurde.

Ungleich stärker finden Sie vielleicht schon die Handlung des „Lannhäuser“ aus ihren inneren Motiven entwickelt. Die entscheidende Katastrophe geht hier ohne den mindesten Zwang aus einem lyrisch-poetischen Wettkampfe hervor, in welchem keine andere Macht als die der verborgensten inneren Seelenstimmung in einer Weise zur Entscheidung treibt, daß selbst die Form dieser Entscheidung dem rein lyrischen Elemente angehört.

Das ganze Interesse des „Lohengrin“ beruht auf einem alle Geheimnisse der Seele berührenden inneren Vorgange im Herzen Elsa's: das Bestehen eines wunderbar beglückenden, die ganze Umgebung mit überzeugender Wahrhaftigkeit erfüllenden Zaubers, hängt einzig von der Enthaltung von der Frage nach seinem Woher? ab. Aus der innersten Noth des weiblichen Herzens ringt sich diese Frage wie ein Schrei los, und — der Zauber ist verschwunden. Sie ahnen, wie eigenthümlich dieses tragische Woher? mit dem zuvor von mir bezeichneten theoretischen Warum? zusammenfällt!

Auch ich, wie ich Ihnen erzählt, fühlte mich zu dem Woher? und Warum? gedrängt, vor welchem für längere Zeit der Zauber meiner Kunst mir verschwand. Doch meine Bußzeit lehrte mich die Frage überwinden. Jeder Zweifel war mir endlich entnommen, als ich mich dem „Tristan“ hingab. Mit voller Zuversicht versenkte ich mich hier nur noch in die Tiefen der inneren Seelenvorgänge, und gestaltete zaglos aus diesem intimsten Centrum der Welt ihre äußere Form. Ein Blick auf das Volumen dieses Gedichtes zeigt Ihnen sofort, daß ich dieselbe ausführliche Bestimmtheit, die vom Dichter eines historischen Stoffes auf die Erklärung der äußeren Zusammenhänge der Handlung, zum Nachtheil der deutlichen Kund-

machung der inneren Motive, angewendet werden mußte, nun auf diese letzteren einzig anzuwenden mich getraute. Leben und Tod, die ganze Bedeutung und Existenz der äußeren Welt, hängt hier allein von der inneren Seelenbewegung ab. Die ganze ergreifende Handlung kommt nur dadurch zum Vorschein, daß die innerste Seele sie fordert, und sie tritt so an das Licht, wie sie von innen aus vorgebildet ist.

Vielleicht werden Sie an der Ausführung dieses Gedichtes Vieles zu weit in das intime Detail gehend finden, und, sollten Sie diese Tendenz als dem Dichter erlaubt anerkennen wollen, doch nicht begreifen, wie dieser es wagen konnte, alle diese feinen Details dem Musiker zur Ausführung zu übergeben. Sie würde demnach hiernächst dieselbe Befangenheit einnehmen, die mich noch bei der Konzeption des „Fliegenden Holländer“ bestimmte, in der Dichtung nur sehr allgemeine Kontouren zu entwerfen, welche nur einer absolut musikalischen Ausführung in die Hand arbeiten sollten. Lassen Sie mich Ihnen hierauf aber sogleich Eines erwidern, nämlich: daß, wenn bei den Versen darauf berechnet waren, durch zahlreiche Wiederholung von Phrasen und der Worte, als Unterlage unter die Opernmelodie, zu der dieser Melodie nöthigen Breite ausgedehnt zu werden, in der musikalischen Ausführung des „Tristan“ gar keine Wortwiederholung mehr stattfindet, sondern im Gewebe der Worte und Verse bereits die ganze Ausdehnung der Melodie vorgezeichnet, nämlich diese Melodie dichterisch bereits konstruirt ist.

Sollte mein Verfahren mir durchgehends gelungen sein, so dürfte Sie vielleicht einzig schon hiernach mir das Zeugniß geben, daß bei diesem Verfahren eine bei Weitem innigere Verschmelzung des Gedichtes mit der Musik zu Stande kommen müsse, als bei dem früheren: und wenn ich zu gleicher Zeit hoffen dürfte, daß Sie meiner dichterischen Ausführung des „Tristan“ an sich mehr Werth beilegen können als der bei meinen früheren Arbeiten mir möglichen, so müßten Sie schon aus diesem Umstande schließen, daß die im Gedichte

vollständig bereits vorgebildete musikalische Form zunächst mindestens eben der dichterischen Arbeit vortheilhaft gewesen wäre. Wenn demnach die vollständige Vorbildung der musikalischen Form dem Gedichte selbst bereits einen besonderen Werth, und zwar ganz im Sinne des dichterischen Willens, zu geben vermag, so früge es sich nur noch, ob hierdurch die musikalische Form der Melodie selbst nicht etwa einbüße, indem sie für ihre Bewegung und Entwicklung ihrer Freiheit verlustig ginge?

Hierauf lassen Sie sich nun vom Musiker antworten, und Ihnen, mit dem tiefsten Gefühle von der Richtigkeit derselben, die Behauptung zurufen: daß bei diesem Verfahren die Melodie und ihre Form einem Reichthum und einer Uerschöpflichkeit zugeführt werden, von denen man sich ohne dieses Verfahren gar keine Vorstellung machen konnte.

Mit der theoretischen Beweisführung für diese Behauptung glaube ich am besten meine Mittheilung an Sie nun abschließen zu können. Ich will es versuchen, indem ich endlich nur noch die musikalische Form, die Melodie, in's Auge fasse. —

In dem so oft und grell gehörten Rufe unserer oberflächlichen Musikbiletanten nach „Melodie, Melodie!“ liegt für mich die Bestätigung dafür, daß sie ihren Begriff der Melodie Musikwerken entnehmen, in denen neben der Melodie anhaltende Melodienlosigkeit vorkommt, welche die von ihnen gemeinte Melodie erst in das ihnen so theuere Licht setzt. In der Oper versammelte sich in Italien ein Publikum, welches seinen Abend mit Unterhaltung zubrachte; zu dieser Unterhaltung gehörte auch die auf der Scene gesungene Musik, der man von Zeit zu Zeit in Pausen der Unterbrechung der Konversation zuhörte; während der Konversation und der gegenseitigen Besuche in den Logen fuhr die Musik fort, und zwar mit der Aufgabe, welche man bei großen Dinern der Tafelmusik stellt, nämlich durch ihr Geräusch die sonst schüchterne Unterhaltung zum lauterem Ausbruch zu bringen. Die Musik, welche zu diesem Zwecke und während

dieser Konversation gespielt wird, füllt die eigentliche Breite einer italienischen Opernpartitur aus, wogegen diejenige Musik, der man wirklich zuhört, vielleicht den zwölften Theil derselben ausmacht. Eine italienische Oper muß wenigstens eine Arie enthalten, der man gern zuhört; soll sie Glück machen, so muß wenigstens sechsmal die Konversation unterbrochen und mit Theilnahme zugehört werden können; der Komponist, der aber ein ganzes Duzendmal die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf seine Musik zu ziehen weiß, wird als ein unerschöpfliches melodisches Genie gefeiert. Wie sollte es an diesem Publikum verdacht werden können, wenn es, plötzlich einem Werke sich gegenüber findend, welches während seiner ganzen Dauer und für alle seine Theile eine gleiche Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, aus allen seinen Gewohnheiten bei musikalischen Aufführungen sich gerissen zieht und unmöglich Dasjenige mit der geliebten Melodie für identisch erklären kann, was ihm im glücklichsten Falle nur als eine Veredelung des musikalischen Geräusches gelten mag, welches in seiner naiveren Anwendung sonst ihm die angenehmste Konversation erleichterte, während es jetzt ihm mit der Prätension sich aufdringt, wirklich gehört zu werden? Es würde wiederholt nach seinen sechs bis zwölf Melodien rufen, schon um in der Zwischenzeit Veranlassung und Schutz für die Konversation, den Hauptzweck des Opernabends, zu gewinnen.

Wirklich muß, was aus einer sonderbaren Befangenheit für Reichthum gehalten wird, dem gebildeteren Geiste als Armuth erscheinen. Die auf diesen Irrthum begründeten lauten Forderungen kann man dem eigentlichen großen Publikum verzeihen, nicht aber dem Kunstkritiker. Suchen wir daher, so weit dieß möglich, über den Irrthum und dessen Grund zu belehren.

Setzen wir zuerst fest, daß die einzige Form der Musik die Melodie ist, daß ohne Melodie die Musik gar nicht denkbar ist, und Musik und Melodie durchaus untrennbar sind. Eine Musik, die keine Melodie hat, kann daher, im höheren Sinne genommen, ~~keine~~

ausfagen: der Musiker sei nicht zur vollen Bildung einer ergreifenden, das Gefühl sicher bestimmenden Form gelangt, was dann einfach die Talentlosigkeit des Komponisten anzeigt, seinen Mangel an Originalität, der ihn nöthigte, sein Stück aus bereits oft gehörten und daher das Ohr gleichgiltig lassenden melodischen Phrasen zusammenzusetzen. Im Munde des ungebildeteren Opernfreundes, und einer wirklichen Musik gegenüber, bekennet dieser Ausspruch aber, daß nur eine bestimmte, enge Form der Melodie gemeint sei, welche, wie wir zum Theil bereits sahen, der Kindheit der musikalischen Kunst angehört, weshalb das ausschließliche Gefallen an ihr uns auch wirklich kindisch erscheinen muß. Hier handelt es sich daher weniger um die Melodie, als um die beschränkte erste reine Tanzform derselben.

In Wahrheit will ich hier nichts Geringschätzendes über diesen ersten Ursprung der melodischen Form ausgesagt haben. Daß sie die Grundlage der vollendeten Kunstform der Beethoven'schen Symphonie ist, glaube ich nachgewiesen zu haben, und somit wäre ihr etwas ganz Erstaunliches zu danken. Aber nur dieß Eine ist zu beachten, daß diese Form, welche sich in der italienischen Oper in primitiver Unentwickeltheit erhalten, in der Symphonie eine Erweiterung und Ausbildung erhalten hat, durch welche sie zu jener ursprünglichen sich wie die blüthengekrönte Pflanze zum Schößling verhält. Ich acceptire demnach die Bedeutung der ursprünglichen melodischen Form als Tanzform vollständig, und, getreu dem Grundsatz, daß jede noch so entwickelte Form ihren Ursprung noch erkenntlich in sich tragen muß, wenn sie nicht unverständlich werden soll, will ich diese Tanzform in der Beethoven'schen Symphonie noch wiederfinden, ja diese Symphonie, als melodischen Komplex, für nichts Anderes als für die verklärte Tanzform selbst angesehen wissen.

Zunächst aber beachten wir, daß diese Form sich über alle Theile der Symphonie erstreckt, und hierin das Gegenstück zur italienischen Oper insofern bildet, als dort die Melodie gänzlich vereinzelt steht.

und die Zwischenräume zwischen den einzelnen Melodien durch eine Verwendung der Musik ausgefüllt werden, die wir einzig als absolut unmelodisch bezeichnen müssen, weil in ihr die Musik noch nicht aus dem Charakter des bloßen Geräusches heraustritt. Noch bei den Vorgängern Beethoven's sehen wir diese bedenklichen Leeren zwischen den melodischen Hauptmotiven selbst in symphonischen Sätzen sich ausbreiten: wenn Haydn namentlich zwar schon diesen Zwischenätzen eine meist sehr interessante Bedeutung zu geben vermochte, so war Mozart, der sich hierin bei Weitem mehr der italienischen Auffassung der melodischen Form näherte, oft, ja fast für gewöhnlich, in diejenige banale Phrasenbildung zurückgefallen, die uns seine symphonischen Sätze häufig im Lichte der sogenannten Tafelmusik zeigt, nämlich einer Musik, welche zwischen dem Vortrage anziehender Melodien auch anziehendes Geräusch für die Konversation bietet: mir ist es wenigstens bei den so stabil wiederkehrenden und lärmend sich breitmachenden Halbschlüssen der Mozart'schen Symphonie, als hörte ich das Geräusch des Servirens und Deservirens einer fürstlichen Tafel in Musik gesetzt. Das ganz eigenthümliche und hochgeniale Verfahren Beethoven's ging hiergegen nun eben dahin, diese fatalen Zwischenätze gänzlich verschwinden zu lassen, und dafür den Verbindungen der Hauptmelodien selbst den vollen Charakter der Melodie zu geben.

Dieses Verfahren näher zu beleuchten, so ungemein interessant es wäre, müßte hier zu weit führen. Doch kann ich nicht umhin, Sie namentlich auf die Konstruktion des ersten Satzes der Beethoven'schen Symphonie aufmerksam zu machen. Hier sehen wir die eigentliche Tanzmelodie bis in ihre kleinsten Bestandtheile zerlegt, deren jeder, oft sogar nur aus zwei Tönen bestehend, durch bald vorherrschend rhythmische, bald harmonische Bedeutung interessant und ausdrucksvoll erscheint. Diese Theile fügen sich nun wieder zu immer neuen Gliederungen, bald in konsequenter Reihung stromartig anwachsend, bald wie im Wirbel sich zertheilend, immer durch eine so

plastische Bewegung fesselnd, daß der Zuhörer keinen Augenblick sich ihrem Eindrücke entziehen kann, sondern, zu höchster Theilnahme gespannt, jedem harmonischen Tone, ja, jeder rhythmischen Pause eine melodische Bedeutung zuerkennen muß. Der ganz neue Erfolg dieses Verfahrens war somit die Ausdehnung der Melodie durch reichste Entwicklung aller in ihr liegenden Motive zu einem großen, andauernden Musikstücke, welches nichts Anderes als eine einzige, genau zusammenhängende Melodie war.

Auffallend ist nun, daß dieses auf dem Felde der Instrumentalmusik gewonnene Verfahren von deutschen Meistern ziemlich annähernd auch auf die gemischte Choral- und Orchestermusik angewandt wurde, nie vollgiltig bisher aber auf die Oper. Beethoven hat in seiner großen Messe Chor und Orchester fast ganz wieder wie in der Symphonie verwendet: es war ihm diese symphonische Behandlung möglich, weil in den kirchlichen, allgemein bekannten, fast nur noch symbolisch bedeutungsvollen Textworten ihm, wie in der Tanzmelodie selbst, eine Form gegeben war, die er durch Trennung, Wiederholung, neue Anreihung u. s. w. fast ähnlich wie jene zerlegen und neu verbinden konnte. Unmöglich konnte ein sinnvoller Musiker aber ebenso mit den Textworten einer dramatischen Dichtung verfahren wollen, weil diese nicht mehr nur symbolische Bedeutung, sondern eine bestimmte logische Konsequenz enthalten sollen. Dieß war aber nur von denjenigen Textworten zu verstehen, die andererseits wiederum nur für die herkömmlichen Formen der Oper berechnet waren; dagegen mußte die Möglichkeit offen bleiben, in der dramatischen Dichtung selbst ein poetisches Gegenstück zur symphonischen Form zu erhalten, welches, indem es diese reiche Form vollkommen erfüllte, zugleich den innersten Gesetzen der dramatischen Form am besten entsprach.

Über das hier berührte, theoretisch äußerst schwer zu behandelnde Problem glaube ich am besten in metaphorischer Form mich deutlich machen zu können.



Ich nannte die Symphonie das erreichte Ideal der melodischen Tanzform. Wirklich enthält noch die Beethoven'sche Symphonie in dem mit „Menuetto“ oder „Scherzo“ bezeichneten Theile eine ganz primitive wirkliche Tanzmusik, zu der sehr füglich auch getanzet werden könnte. Es scheint den Komponisten eine instinctive Nothigung dazu bestimmt zu haben, einmal im Verlaufe seines Werkes die reale Grundlage desselben ganz unmittelbar zu berühren, wie um mit den Füßen nach dem Boden zu fassen, der ihn tragen soll. In den übrigen Sätzen entfernt er sich immermehr von der Möglichkeit, zu seiner Melodie einen wirklichen Tanz ausgeführt zu wissen, es möge dieses denn ein so idealer Tanz sein, daß er zu dem primitiven Tanze sich verhielte, wie die Symphonie sich zur ursprünglichen Tanzweise verhält. Deshalb hier auch ein gewisses Zagen des Komponisten, gewisse Gränzen des musikalischen Ausdrucks nicht zu überschreiten, namentlich die leidenschaftliche, tragische Tendenz nicht zu hoch zu stimmen, weil hierdurch Affekte und Erwartungen angeregt werden, welche im Zuhörer jene beunruhigende Frage nach dem Warum erwecken müßten, welcher der Musiker eben nicht befriedigend zu antworten vermöchte.

Der zu seiner Musik ganz entsprechend auszuführende Tanz diese idealische Form des Tanzes, ist aber in Wahrheit die dramatische Aktion. Sie verhält sich zum primitiven Tanze wirklich ganz so wie die Symphonie zur einfachen Tanzweise. Auch der ursprüngliche Volkstanz drückt bereits eine Aktion aus, meistens die gegenseitige Liebeswerbung eines Paares; diese einfache, den einfachsten Beziehungen angehörige Handlung in ihrer reichsten Entwicklung bis zur Darlegung der innigsten Seelenmotive gedacht, ist nichts Anderes als die dramatische Aktion. Daß diese sich nicht genügend in unserem Ballet darstellt, erlassen Sie mir hoffentlich näher zu belegen. Das Ballet ist der vollkommen ebenbürtige Bruder der Oper, von derselben fehlerhaften Grundlage ausgehend wie diese.

weßhalb wir beide, wie zur Deckung ihrer gegenseitigen Blößen, gern Hand in Hand gehend sehen.

Nicht ein Programm, welches die hinderliche Frage nach dem Warum mehr anregt als beschwichtigt, kann daher die Bedeutung der Symphonie ausdrücken, sondern nur die scenisch ausgeführte dramatische Aktion selbst.

In Bezug auf diese Behauptung, die ich schon zuvor begründete, habe ich, die melodische Form betreffend, hier nur noch anzudeuten, welche belebende und erweiternde Einwirkung auf diese Form das ganz entsprechende Gedicht auszuüben im Stande sein kann. Der Dichter, welcher das unerschöpfliche Ausdrucksvermögen der symphonischen Melodie vollkommen inne hat, wird sich veranlaßt sehen, den feinsten und innigsten Nuancen dieser Melodie, die mit einer einzigen harmonischen Wendung ihren Ausdruck auf das Ergreifendste bestimmen kann, von seinem Gebiete aus entgegenzukommen; ihn wird die früher ihm vorgehaltene enge Form der Opernmelodie nicht mehr bedrängigen, etwa nur einen inhaltlosen, trockenen Kanon zu geben; vielmehr wird er dem Musiker das diesem selbst verborgene Geheimniß ablauschen, daß die melodische Form noch zu unendlich reicherer Entwicklung fähig ist, als ihm dieß bisher in der Symphonie selbst möglich dünken durfte, und, diese Entwicklung vorahnend, bereits die poetische Konzeption mit fesselloser Freiheit entwerfen.

Wo also selbst der Symphoniker noch mit Befangenheit zur ursprünglichen Tanzform zurückgriff, und nie selbst für den Ausdruck ganz die Grenzen zu verlassen wagte, welche ihn mit dieser Form im Zusammenhang hielten, da wird ihm nun der Dichter zurufen: „Stürze dich zaglos in die vollen Wogen des Meeres der Musik; Hand in Hand mit mir, kannst du nie den Zusammenhang mit dem jedem Menschen Allerbegreiflichsten verlieren; denn durch mich stehst du jederzeit auf dem Boden der dramatischen Aktion, und diese Aktion im Moment der scenischen Darstellung ist das unmittelbar Verständlichste aller Gedichte. Spanne deine Melodie kühn aus, daß sie wie

ein ununterbrochener Strom sich durch das ganze Werk ergießt: in ihr sage du, was ich verschweige, weil nur du es sagen kannst, und schweigend werde ich Alles sagen, weil ich dich an der Hand führe.“

In Wahrheit ist die Größe des Dichters am meisten danach zu ermessen, was er verschweigt, um uns das Unausprechliche selbst schweigend uns sagen zu lassen; der Musiker ist es nun, der dieses Verschwiegene zum hellen ertönen bringt, und die untrügliche Form seines laut erklingenden Schweigens ist die unendliche Melodie.

Nothwendig wird der Symphoniker nicht ohne sein eigenthümlichstes Werkzeug diese Melodie gestalten können; dieses Werkzeug ist das Orchester. Daß er dieses hierzu in einem ganz anderen Sinne verwenden wird, als der italienische Opernkomponist, in dessen Händen das Orchester nichts Anderes als eine monströse Guitarre zum Akkompagnement der Arie war, brauche ich Ihnen nicht näher hervorzuheben.

Es wird zu dem von mir gemeinten Drama in ein ähnliches Verhältniß treten, wie ungefähr es der tragische Chor der Griechen zur dramatischen Handlung einnahm. Dieser war stets gegenwärtig, vor seinen Augen legten sich die Motive der vorgehenden Handlung dar, er suchte diese Motive zu ergründen und aus ihnen sich ein Urtheil über die Handlung zu bilden. Nur war diese Theilnahme des Chores durchgehends mehr reflektirender Art, und er selbst blieb der Handlung wie ihren Motiven fremd. Das Orchester des modernen Symphonikers dagegen wird zu den Motiven der Handlung in einen so innigen Antheil treten, daß es, wie es einerseits als verkörperte Harmonie den bestimmten Ausdruck der Melodie, einzig ermöglicht, andererseits die Melodie selbst im nöthigen ununterbrochenen Flusse erhält und so die Motive stets mit überzeugendster Eindringlichkeit dem Gefühle mittheilt. Müssen wir diejenige Kunstform als die ideale ansehen, welche gänzlich ohne Reflexion begriffen werden kann,

und durch welche sich die Anschauung des Künstlers am reinsten dem unmittelbaren Gefühle mittheilt, so ist, wenn wir im musikalischen Drama, unter den bezeichneten Voraussetzungen, diese ideale Kunstform erkennen wollen, das Orchester des Symphonikers das wunderbare Instrument zur einzig möglichen Darstellung dieser Form. Daß ihm und seiner Bedeutung gegenüber der Chor, der in der Oper auch bereits die Bühne selbst bestiegen hat, die Bedeutung des antiken griechischen Chores gänzlich verliert, liegt offen; er kann jetzt nur noch als handelnde Person mit begriffen werden, und wo er als solche nicht erforderlich ist, wird er uns in Zukunft daher störend und überflüssig dünken müssen, da seine ideale Betheiligung an der Handlung gänzlich an das Orchester übergegangen ist, und von diesem in stets gegenwärtiger, nie aber störender Weise kundgegeben wird.

Ich greife von Neuem zur Metapher, um Ihnen schließlich das Charakteristische der von mir gemeinten, großen, das ganze dramatische Tonstück umfassenden Melodie zu bezeichnen, und halte mich hierzu an den Eindruck, den sie hervorbringen muß. Das unendlich reich verzweigte Detail in ihr soll sich keinesweges nur dem Kenner, sondern auch dem naivsten Laien, sobald er nur erst zur gehörigen Sammlung gekommen ist, offenbaren. Zunächst soll sie daher etwa die Wirkung auf seine Stimmung ausüben, wie sie ein schöner Wald am Sommerabend auf den einsamen Besucher hervorbringt, der soeben das Geräusch der Stadt verlassen; das Eigenthümliche dieses Eindruckes, den ich in allen seinen Seelenwirkungen auszuführen dem erfahrenen Leser überlasse, ist das Wahrnehmen des immer beredter werdenden Schweigens. Für den Zweck des Kunstwerkes kann es im Allgemeinen durchaus genügen, diesen Grundeindruck hervorgebracht zu haben, und durch ihn den Hörer unvermerkt zu lenken und der höheren Absicht nach weiter zu stimmen; er nimmt hierdurch unbewußt die höhere Tendenz in sich auf. Wie nun aber der Besucher des Waldes, wenn er sich überwältigt durch den allgemeinen Eindruck

zu nachhaltender Sammlung niederläßt, seine vom Drud des Stadtgeräusches befreiten Seelenkräfte zu einer neuen Wahrnehmungsweise spannend, gleichsam mit neuen Sinnen hörend, immer inniger auf lauscht, so vernimmt er nun immer deutlicher die unendlich mannigfaltigen, im Walde wach werdenden Stimmen; immer neue und unterschiedene treten hinzu, wie er sie nie gehört zu haben glaubt; wie sie sich vermehren, wachsen sie an seltsamer Stärke; lauter und lauter schallt es, und so viel der Stimmen, der einzelnen Weisen er hört, daß überwältigend hell angeschwollene Tönen dünkt ihm doch wiederum nur die eine große Waldesmelodie, die ihn schon anfänglich so zur Andacht fesselte, wie sonst der tiefblaue Nachthimmel seinen Blick gefesselt hatte, der, je länger er sich in das Schauspiel versenkte, desto deutlicher, heller und immer klarer seine zahllosen Sternenherrn gewahrte. Diese Melodie wird ewig in ihm nachklingen, aber nachträllern kann er sie nicht; um sie ganz wieder zu hören, muß er wieder in den Wald gehen, und zwar am Sommerabende. Wie thöricht wollte er sich einen der holden Waldfänger fangen, um ihn zu Hause vielleicht abrichten zu lassen, ihm ein Bruchtheil jener großen Waldmelodie vorzupfeifen! Was Anderes würde er zu hören bekommen, als etwa — welche Melodie? —

Wie unendlich viele technische Details ich bei der vorangehenden flüchtigen und doch bereits vielleicht zu ausführlichen Darstellung unberührt lasse, können Sie leicht denken, namentlich wenn Sie erwägen, daß diese Details ihrer Natur nach selbst in der theoretischen Darstellung unerschöpflich mannigfaltig sind. Um über alle Einzelheiten der melodischen Form, wie ich sie aufgefaßt wissen will, sich klar zu machen, ihre Beziehungen zur eigentlichen Opernmelodie und die Möglichkeiten ihrer Erweiterung sowohl für den periodischen Bar als namentlich auch in harmonischer Hinsicht deutlich zu bezeichnen, müßte ich geradeweges in meinen unfruchtbaren ehemaligen Versuch zurückfallen. Ich bescheide mich daher, dem willigen Leser nur die allgemeinsten Tendenzen zu geben, denn in Wahrheit haben wir uns

selbst in dieser Mittheilung schon dem Punkte, wo schließlich nur das Kunstwerk selbst noch vollen Aufschluß geben kann.

Sie würden irren, wenn Sie glaubten, mit dieser letzten Wendung wollte ich auf die bevorstehende Aufführung meines „Tannhäuser“ hindeuten. Sie kennen meine Partitur des „Tristan“, und, wenn gleich es mir nicht einfällt, diese als Modell des Ideals betrachtet wissen zu wollen, so werden Sie mir doch zugestehen, daß vom „Tannhäuser“ zum „Tristan“ ich einen weiteren Schritt gemacht habe, als ich ihn von meinem ersten Standpunkte, dem der modernen Oper aus, bis zum „Tannhäuser“ zurückgelegt hatte. Wer also diese Mittheilung an Sie eben nur für eine Vorbereitung auf die Aufführung des „Tannhäuser“ ansehen wollte, würde zum Theil sehr irrige Erwartungen hegen.

Sollte mir die Freude bereitet sein, meinen „Tannhäuser“ auch vom Pariser Publikum mit Gunst aufgenommen zu sehen, so bin ich sicher, diesen Erfolg zum großen Theile noch dem sehr kenntlichen Zusammenhange dieser Oper mit denen meiner Vorgänger, unter denen ich Sie vorzüglich auf Weber hinweise, zu verdanken. Was jedoch schon diese Arbeit einigermaßen von den Werken meiner Vorgänger unterscheiden mag, gestatten Sie mir in Kürze Ihnen anzudeuten.

Offenbar hat Alles, was ich hier als strengste Konsequenz eines idealen Verfahrens bezeichnet habe, unseren großen Meistern von je auch nahe gelegen. Aus rein abstrakter Reflexion sind auch mir ja diese Folgerungen auf die Möglichkeit eines idealen Kunstwerkes nicht aufgegangen, sondern ganz bestimmt waren es meine Wahrnehmungen aus den Werken unserer Meister, die mich auf jene Folgerungen brachten. Standen dem großen Gluck nur noch die Engigkeit und Steifheit der vorgefundenen und von ihm keinesweges prinzipiell erweiterten, meist noch ganz unvermittelt neben einander stehenden Opernformen entgegen, so haben schon seine Nachfolger diese Formen Schritt für Schritt auf eine Weise zu erweitern und unter sich zu

verbinden gewußt, daß sie, namentlich wenn eine bedeutende dramatische Situation hierzu Veranlassung gab, schon vollkommen für den höchsten Zweck genügten. Das Große, Mächtige und Schöne der dramatisch-musikalischen Konzeption, was wir in vielen Werken verehrter Meister vorfinden und wovon zahlreiche Rundgebungen näher zu bezeichnen mich hier unnötig dünkt, ist Niemand williger empfänglich anzuerkennen als ich, da ich mir selbst nicht verheimliche, in den schwächeren Werken frivoler Komponisten auf einzelne Wirkungen getroffen zu sein, die mich in Erstaunen setzten und über die bereits zuvor Ihnen einmal angedeutete, ganz unvergleichliche Macht der Musik belehrten, die vermöge ihrer unerschütterlichen Bestimmtheit des melodischen Ausdruckes selbst den talentlosesten Sänger so hoch über das Niveau seiner persönlichen Leistungen hinaushebt, daß er eine dramatische Wirkung hervorbringt, welche selbst dem gewiegtesten Künstler des rezitirenden Schauspiels unerreichbar bleiben muß. Was von mir mich aber desto tiefer verstimmt, war, daß ich alle diese unnachahmlichen Vorzüge der dramatischen Musik in der Oper nie zu einem einheitlichen umfassenden gleichmäßig reinen Styl ausgebildet antraf. In den bedeutendsten Werken fand ich neben dem Vollendetsten und Edelsten ganz unmittelbar auch das unbegreiflich Sinnlose, ausdruckslos Konventionelle, ja Frivole zur Seite.

Wenn wir meist überall die unschöne und jeden vollendeten Styl verwehrende Nebeneinanderstellung des absoluten Rezitativen und der absoluten Arie festgehalten, und hierdurch den musikalischen Fluß (eben auf Grundlage eines fehlerhaften Gedichtes) immer unterbrochen und verhindert sehen, so treffen wir in den schönsten Szenen unserer großen Meister diesen Übelstand oft schon ganz überwunden an; dem Rezipitativ selbst ist dort bereits rhythmisch-melodische Bedeutung gegeben und es verbindet sich unvermerkt mit dem breiteren Gefüge der eigentlichen Melodie. Der großen Wirkung dieses Verfahrens immer geworden, wie peinlich muß gerade nun es uns berühren, wenn plötzlich ganz unvermittelt der banale Aktord hineintritt, der uns an-

zeigt: nun wird wieder das trockene Rezitativ gesungen. Und ebenso plötzlich tritt dann auch wieder das volle Orchester mit dem üblichen Ritornell zur Ankündigung der Arie ein, dasselbe Ritornell, das anderswo unter der Behandlung desselben Meisters bereits so bedeutungsvoll innig zur Verbindung und zum Übergange verwendet worden war, daß wir in ihm selbst eine vielsagende Schönheit gewahrten, welche uns über den Inhalt der Situation den interessantesten Aufschluß gab. Wie nun aber, wenn ein geradezu nur auf Schmeichelei für den niedrigsten Kunstgeschmack berechnetes Stück unmittelbar einer jener Blüthen der Kunst folgt? Oder gar, wenn eine ergreifend schöne, edle Phrase plötzlich in die stabile Kadenz mit den üblichen zwei Läusern und dem forcirten Schlußtone ausgeht, mit welchen der Sänger ganz unerwartet seine Stellung zu der Person, an welche jene Phrase gerichtet war, verläßt, um an der Rampe unmittelbar zur Klaque gewandt dieser das Zeichen zum Applaus zu geben?

Es ist wahr, die zuletzt bezeichneten Inkonsequenzen kommen nicht eigentlich bei unseren wirklich großen Meistern vor, sondern vielmehr bei denjenigen Komponisten, bei denen wir uns mehr nur darüber wundern, wie sie sich auch jene hervorgehobenen Schönheiten zu eigen machen konnten. Das so sehr Bedenkliche dieser Erscheinung besteht aber eben darin, daß nach all' dem Edlen und Vollendeten, was großen Meistern bereits gelang, und wodurch sie die Oper so nahe an die Vollendung eines reinen Styles brachten, diese Rückfälle immer wieder eintreten konnten, ja die Unnatur stärker als je wieder hervortreten vermochte.

Unstreitig ist die demüthigende Rücksicht auf den Charakter des eigentlichen Opernpublikums, wie sie in schwächeren Künstlernaturen schließlich immer einzig in das Gewicht fällt, hiervon der Hauptgrund. Habe ich doch selbst von Weber, diesem reinen, edeln und innigen Geiste, erfahren, daß er, vor den Konsequenzen seines stylvollen Verfahrens dann und wann zurückschreckend, seiner Frau das



Recht der „Galerie“, wie er es nannte, erteilte, und im Sinne dieser Galerie sich gegen seine Konzeptionen diejenigen Einwendungen machen ließ, die ihn bestimmen sollten, hier und da es mit dem Style nicht zu streng zu nehmen, sondern weisliche Zugeständnisse zu machen.

Diese „Zugeständnisse“, die mein erstes, geliebtes Vorbild, Weber, dem Opernpublicum noch machen zu müssen glaubte, werden Sie ich glaube mich dessen rühmen zu können, in meinem „Tannhäuser“ nicht mehr antreffen, und, was die Form meines Werkes betrifft, beruht hierin vielleicht das Wesentlichste, was meine Oper von der meiner Vorgänger unterscheidet. Ich bedurfte hierzu durchaus kein besonderen Muthes; denn eben aus den wahrgenommenen Wirkungen des Gelingensten im bisherigen Operngente auf das Publicum habe ich eine Meinung über dieses Publicum fassen lernen, die mich zu den günstigsten Ansichten geführt hat. Der Künstler, der sich mit seinen Kunstwerke nicht an die abstrakte, sondern an die intuitive Apperzeption wendet, führt tief absichtlich sein Werk nicht dem Kunstkenner, sondern dem Publicum vor. Nur inwieweit dieses Publicum das kritische Element in sich aufgenommen und dagegen die Unbefangenheit der rein menschlichen Anschauung verloren haben möchte, kann den Künstler ängstigen. Ich halte nun das bisherige Operngente gerade der in ihm so stark enthaltenen Kenzeffionen wegen, für ganz dazu gemacht, dadurch, daß es das Publicum im Unsicheren darüber läßt, woran es sich zu halten habe, in dem Grade zu verwirren, daß ein unzeitiges und falsches Reflektiren sich ihm unwillkürlich aufdrängt, und seine Befangenheit durch das Geschwätz aller Derjenigen, die in seiner eigenen Mitte als Kenner zu ihm sprechen auf das Bedenklichste gesteigert werden muß. Beobachten wir dagegen, mit wie unendlich größerer Sicherheit sich das Publicum vor einem nur mitgetirten Drama, im Schauspiel ausspricht, und Nichts in der Welt es hier bestimmen kann, eine abgeschmackte Handlung vernünftig, eine unpassende Aede für geeignet, einen unrichtigen Accent für treffend

zu halten, so ist in dieser Thatsache der sichere Anhalt gewonnen, um auch für die Oper sich mit dem Publikum in ein sicheres, dem Verständniß unfehlbar günstiges Verhältniß zu setzen.

Als den zweiten Punkt, durch welchen schon mein „Tannhäuser“ sich von der eigentlichen Oper unterscheiden dürfte, bezeichne ich Ihnen daher das ihm zu Grunde liegende dramatische Gedicht. Ohne im Mindesten einen Werth auf dieses Gedicht als eigentliches poetisches Produkt legen zu wollen, glaube ich doch hervorheben zu dürfen, daß es eine, wenn auch auf der Basis sagenhafter Wunderbarkeit beruhende, konsequente dramatische Entwicklung enthält, bei deren Entwurf und Ausführung ebenfalls keinerlei Zugeständniß an die kanalen Erfordernisse eines Opernlibretto gemacht wurden. Meine Absicht ist demnach, das Publikum zu allererst an die dramatische Aktion selbst zu fesseln, und zwar in der Weise, daß es diese keinen Augenblick aus dem Auge zu verlieren genöthigt ist, im Gegentheil aller musikalische Schmuck ihm zunächst nur ein Darstellungsmittel dieser Handlung zu sein scheint. Das für das Sujet abgewiesene Zugeständniß war es daher, welches mir das Zurüdweisen jedes Zugeständnisses auch bei der musikalischen Ausführung ermöglichte, und hierin zusammen dürfen Sie am richtigsten Dasjenige bezeichnet finden, worin meine „Neuerung“ besteht, keinesweges aber in einem absolut musikalischen Belieben, das man mir als Tendenz einer „Zukunftsmusik“ glaubte unterstieben zu dürfen.

Lassen Sie sich zum Schlusse noch sagen, daß ich, trotz der großen Schwierigkeit, welche einer vollkommen entsprechenden poetischen Übersetzung meines „Tannhäuser“ entgegenstand, mit Vertrauen auch dem Pariser Publikum mein Werk vorlege. Wozu ich mich vor wenigen Jahren nur mit großer Bangigkeit entschlossen haben würde, daran gehe ich jetzt mit der Zuversicht Desjenigen, der in seinem Vorhaben weniger eine Spekulation als eine Angelegenheit des Herzens erkennt. Diese Wendung in meiner Stimmung verdanke ich zunächst einzelnen Begegnungen, die mir seit meiner letzten Übersiedelung nach

Paris zu Theil wurden. Unter diesen war es eine, die mich schnell mit freudiger Überraschung erfüllte. Sie, mein verehrter Freund, gestatteten mir, mich Ihnen als einem solchen zu nähern, der mit mir bereits bekannt und wohlvertraut war. Ohne einer Aufführung meiner Opern in Deutschland beigewohnt zu haben, hatten Sie bereits seit länger durch sorgsame Lektüre sich mit meinen Partituren, wie Sie versicherten, befreundet. Die so gewonnene Bekanntschaft mit meinen Werken hatte Ihnen den Wunsch erweckt, sie hier aufgeführt zu sehen, ja sie hatte Sie zu der Ansicht gebracht, durch diese Aufführungen sich eine günstige und nicht bedeutungslose Einwirkung auf die Empfänglichkeit des Pariser Publikums versprechen zu dürfen. Wie Sie somit namentlich dazu beitrugen, mir Vertrauen zu meinem Unternehmen zu geben, mögen Sie mir nun nicht zürnen, wenn ich Sie zum Lohn hierfür zunächst mit diesen vielleicht zu ausführlichen Mittheilungen ermüdet habe, und dagegen meinen, vielleicht zu weit gehenden Eifer, Ihrem Wunsche zu entsprechen, meinem innigen Verlangen zu Gute halten, zu gleicher Zeit den hiesigen Freunden meiner Kunst eine etwas klarere Übersicht derjenigen Ideen zu geben, welche aus meinen früheren Kunstschriften selbst zu schöpfen ich Niemand gern zumuthen will.

Paris, im September 1860.

---

Bericht über die Aufführung

des

„**T a n n h ä n s e r**“

in Paris.

---

(Brieflich.)



Paris, 27. März 1861.

**I**ch habe Ihnen versprochen, einmal genau über meine ganze Pariser Tannhäuser-Angelegenheit zu berichten; jetzt, wo diese eine so entschiedene Wendung genommen hat und von mir vollständig überblickt werden kann, ist es mir selbst eine Genugthuung, durch eine ruhige Darstellung — wie für mich selbst — darüber zum Abschluß zu kommen. Recht begreifen, welche Bewandniß es eigentlich hiermit hatte, könnt Ihr alle nur, wenn ich zugleich berühre, was mich wirklich bestimmte, überhaupt nach Paris zu gehen. Lassen Sie mich also von da beginnen.

Nach fast zehnjähriger Entfernung von aller Möglichkeit, durch Betheiligung an guten Aufführungen meiner dramatischen Kompositionen mich — wenn auch nur periodisch — zu erfrischen, fühlte ich mich endlich gedrängt, meine Übersiedelung nach einem Ort in das Auge zu fassen, der jene nothwendigen lebendigen Berührungen mit meiner Kunst mit der Zeit mir ermöglichen könnte. Ich hoffte diesen Punkt in einer bescheidenen Ecke Deutschlands finden zu können. Den Großherzog von Baden, der mir in rührender Wohlgeneigntheit bereits die Aufführung meines neuesten Werkes unter meiner persön-

lichen Mitwirkung in Karlsruhe zugesagt hatte, ging ich im Sommer 1859 auf das Inständigste an, mir statt des in Aussicht gestellten temporären Aufenthaltes sofort eine dauernde Niederlassung in seinem Lande erwirken zu mögen, da ich andernfalls nichts weiter ergreifen könnte, als nach Paris zu gehen, um dort mein dauerndes Domizil aufzuschlagen. Die Erfüllung meiner Bitte war — unmöglich.

Als ich mich nun im Herbst desselben Jahres nach Paris übersiedelte, behielt ich immer noch die Aufführung meines „Tristan“ im Auge, zu der ich für den 3. Dezember nach Karlsruhe berufen zu werden hoffte; einmal unter meiner Mitwirkung zur Aufführung gelangt, glaubte ich das Werk dann den übrigen Theatern Deutschlands überlassen zu können; die Aussicht, mit meinen übrigen Arbeiten in Zukunft ebenso verfahren zu dürfen, genügte mir, und Paris behielt in dieser Annahme, für mich das einzige Interesse, von Zeit zu Zeit dort ein vorzügliches Quartett, ein ausgezeichnetes Orchester hören, und so mich im erfrischenden Verkehre wenigstens mit den lebendigen Organen meiner Kunst erhalten zu können. Dieß änderte sich mit Einem Schlage, als man mir aus Karlsruhe meldete, daß die Aufführung des „Tristan“ sich dort als unmöglich herausgestellt hätte. Meine schwierige Lage gab mir sofort den Gedanken ein, für das folgende Frühjahr mir bekannte vorzügliche deutsche Sänger nach Paris einzuladen, um mit ihnen im Saale der Italienischen Oper die von mir gewünschte Musteraufführung meines neuen Werkes zu Stande zu bringen; zu dieser wollte ich die Dirigenten und Regisseure mir befreundeter deutscher Theater ebenfalls einladen, um so Dasselbe zu erreichen, was ich zuvor mit der Karlsruher Aufführung im Auge gehabt hatte. Da ohne eine größere Bethheiligung des Pariser Publikums die Ausführung meines Planes unmöglich war, mußte ich dieses selbst zuvor zur Theilnahme an meiner Musik zu bestimmen suchen, und zu diesem Zwecke unternahm ich die bekannt gewordenen drei im Italienischen Theater gegebenen Konzerte. Der in Bezug auf Beifall und Theilnahme höchst günstige Erfolg dieser Konzerte konnte leider das von

mir in's Auge gefaßte Hauptunternehmen nicht fördern, da eben hierbei die Schwierigkeit eines jeden solchen Unternehmens sich mir deutlich herausstellte, und andererseits schon die Unmöglichkeit, die von mir gewählten deutschen Sänger zu gleicher Zeit in Paris zu versammeln, mich zum Verzicht bestimmt mußte.

Während ich nun, nach jeder Seite hin gehemmt, nochmals schwer sorgend meinen Blick nach Deutschland wandte, erfuhr ich zu meiner vollen Überraschung, daß meine Lage am Hofe der Tuilerien zum Gegenstande eifriger Besprechung und Befürwortung geworden war. Der bis dahin mir fast ganz unbekannt gebliebenen außerordentlich freundlichen Theilnahme mehrerer Glieder der hiesigen deutschen Gesandtschaften hatte ich diese mir so günstige Bewegung zu verdanken. Diese führte so weit, daß der Kaiser, als auch eine von ihm besonders geehrte deutsche Fürstin ihm die empfehlendste Auskunft über meinen am meisten genannten „Tannhäuser“ gab, sofort den Befehl zur Aufführung dieser Oper in der Académie impériale de musique erließ.

Zeugne ich nun nicht, daß ich, wenn auch zunächst hoch erfreut von diesem ganz unerwarteten Zeugnisse für den Erfolg meiner Werke in gesellschaftlichen Kreisen, denen ich persönlich so fern gestanden hatte, dennoch bald nur mit großer Beklemmung an eine Aufführung des „Tannhäuser“ gerade eben in jenem Theater denken konnte. Wem war es denn klarer als mir, daß dieses große Operntheater längst jeder ernstlichen künstlerischen Tendenz sich entfremdet hat, daß in ihm ganz andere Forderungen als die der dramatischen Musik sich zur Geltung gebracht haben, und daß die Oper selbst dort nur noch zum Vorwande für das Ballet geworden ist? In Wahrheit hatte ich, als ich in den letzten Jahren wiederholte Aufforderungen erhielt, an die Aufführung eines meiner Werke in Paris zu denken, nie die sogenannte Große Oper in's Auge gefaßt, sondern — für einen Versuch — vielmehr das bescheidene Théâtre lyrique, und dieß namentlich aus den beiden Gründen, weil hier keine bestimmte Klasse des Pu-



blikums tonangebend ist, und — Dank der Armuth seiner Mittel! — daß eigentliche Ballet hier sich noch nicht zum Mittelpunkte der ganzen Kunstleistung ausgebildet hat. Auf eine Aufführung des „Tannhäuser“ hatte aber der Direktor dieses Theaters, nachdem er wiederholt von selbst darauf verfallen war, verzichten müssen, namentlich weil er keinen Tenor fand, welcher der schwierigen Hauptpartie gewachsen gewesen wäre.

Wirklich zeigte es sich nun sogleich bei meiner ersten Unterredung mit dem Direktor der Großen Oper, daß als nöthigste Bedingung für den Erfolg der Aufführung des „Tannhäuser“ die Einführung eines Ballets, und zwar im zweiten Akte, festzusetzen wäre. Hinter die Bedeutung dieser Forderung sollte ich erst kommen, als ich erklärte, unmöglich den Gang gerade dieses zweiten Aktes durch ein in jeder Hinsicht hier sinnloses Ballet stören zu können, dagegen aber im ersten Akte, am üppigen Hofe der Venus, die allergeeignetste Veranlassung zu einer choreographischen Scene von ergiebigster Bedeutung ersehen zu dürfen, hier, wo ich selbst bei meiner ersten Abfassung des Tanzes nicht entbehren zu können geglaubt hatte. Wirklich reizte mich sogar die Aufgabe, hier einer unverkennbaren Schwäche meiner früheren Partitur abzuhelpen, und ich entwarf einen ausführlichen Plan, nach welchem diese Scene im Venusberge zu einer großen Bedeutung erhoben werden sollte. Diesen Plan wies nun der Direktor entschieden zurück und entdeckte mir offen, es handele sich bei der Aufführung einer Oper nicht allein um ein Ballet, sondern namentlich darum, daß dieses Ballet in der Mitte des Theaterabends getanzt werde: denn erst um diese Zeit träten diejenigen Abonnenten, denen das Ballet fast ausschließlich anhöre, in ihre Logen, da sie erst sehr spät zu diniren pflegten; ein im Anfange ausgeführtes Ballet könne diesen daher nicht genügen, weil sie eben nie im ersten Akte zugegen wären. Diese und ähnliche Erklärungen wurden mir späterhin auch vom Staatsminister selbst wiederholt, und von der Erfüllung der darin ausgesprochenen Bedingungen jede Möglichkeit eines guten Erfolgs

so bestimmt abhängig dargestellt, daß ich bereits auf das ganze Unternehmen verzichten zu müssen glaubte.

Während ich so, lebhafter als je, wieder an meine Rückkehr nach Deutschland dachte und mit Sorge nach dem Punkte ausspähte, der mir zur Aufführung meiner neuen Arbeiten als Anhalt geboten werden möchte, sollte ich nun aber die günstigste Meinung von der Bedeutung des kaiserlichen Befehles gewinnen, der mir das ganze Institut der Großen Oper, sowie jedes von mir nöthig befundene Engagement, im reichsten Maaße rückhaltslos und unbedingt zur Verfügung stellte. Jede von mir gewünschte Acquisition ward, ohne irgend welche Rücksicht auf die Kosten, sofort ausgeführt; in Bezug auf Inszenesetzung wurde mit einer Sorgfalt verfahren, von der ich zuvor noch keinen Begriff hatte. Unter so ganz mir ungewohnten Umständen nahm mich bald immermehr der Gedanke ein, die Möglichkeit einer durchaus vollständigen, ja idealen Aufführung vor mir zu sehen. Das Bild einer solchen Aufführung selbst, fast gleichviel von welchem meiner Werke, ist es, was mich seit langem, seit meinem Zurückziehen von unserem Operntheater, ernstlich beschäftigt; was mir nie und nirgends zu Gebote gestellt, sollte ganz unerwartet hier in Paris mir zur Verfügung stehen, und zwar zu einer Zeit, wo keine Bemühung im Stande gewesen, mir auch nur eine entfernt ähnliche Vergünstigung auf deutschem Boden zu verschaffen. Gestehe ich es offen, dieser Gedanke erfüllte mich mit einer seit lange nicht gekannten Wärme, welche vielleicht eine sich einmischende Bitterkeit nur zu steigern vermochte. Nichts Anderes ersah ich bald mehr vor mir, als die Möglichkeit einer vollendet schönen Aufführung, und in der andauernden, angelegentlichen Sorge, diese Möglichkeit zu verwirklichen, ließ ich alles und jedes Bedenken ohne Macht auf mich zu wirken: gelange ich zu Dem, was ich für möglich halten darf — so sagte ich mir —, was kümmert mich dann der Jockeyclub und sein Ballet!

Von nun an kannte ich nur noch die Sorge für die Aufführung. Ein französischer Tenor, so erklärte mir der Direktor, sei für die

Partie des Tannhäuser nicht vorhanden. Von dem glänzenden Talente des jugendlichen Sängers N i e m a n n unterrichtet, bezeichnete ich ihn, den ich zwar selbst nie gehört hatte, für die Hauptrolle; da er namentlich auch einer leichten französischen Aussprache mächtig war, wurde sein auf das Sorgfältigste eingeleitetes Engagement mit großen Opfern abgeschlossen. Mehrere andere Künstler, namentlich der Barytonist Morelli, verdankten ihr Engagement einzig meinem Wunsche, sie für mein Werk zu besitzen. Im Übrigen zog ich einigen hier bereits beliebten ersten Sängern, weil mich ihre zu fertige Manier störte, jugendliche Talente vor, weil ich sie leichter für meinen Styl zu bilden hoffen durfte. Die bei uns ganz unbekannte Sorgsamkeit, mit welcher hier die Gesangsproben am Klavier geleitet werden, überraschte mich, und unter der verständigsten und feinsinnigsten Leitung des Chef du chant Bauthrot sah ich bald unsere Studien zu einer seltenen Reife gedeihen. Namentlich freute es mich, wie nach und nach die jüngeren französischen Talente zum Verständnisse der Sache gelangten, und Lust und Liebe zur Aufgabe faßten.

So hatte auch ich selbst wieder eine neue Lust zu diesem meinem älteren Werke gefaßt: auf das Sorgfältigste arbeitete ich die Partitur von neuem durch, verfaßte die Scene der Venus sowie die vorangehende Balletscene ganz neu, und suchte namentlich auch überall den Gesang mit dem übersetzten Texte in genaueste Übereinstimmung zu bringen.

Hatte ich nun mein ganzes Augenmerk einzig auf die Aufführung gerichtet und hierüber jede andere Rücksicht aus der Acht gelassen, so begann auch endlich mein Kummer nur mit dem Innewerden Dessen, daß eben diese Aufführung sich nicht auf der von mir erwarteten Höhe halten würde. Es fällt mir schwer, Ihnen genau zu bezeichnen, in welchen Punkten ich mich schließlich enttäuscht sehen mußte. Das Bedenklichste war jedenfalls, daß der Sänger der schwierigen Hauptrolle, je mehr wir uns der Aufführung näherten, in Folge seines nöthig erachteten Verkehrs mit den Rezensenten, welche ihm den un-

erläßlichen Durchfall meiner Oper voraus sagten, in wachsende Entmuthigung verfiel. Die günstigsten Hoffnungen, die ich im Laufe der Klavierproben genährt, sanken immer tiefer, je mehr wir uns mit der Scene und dem Orchester berührten. Ich sah, daß wir wieder auf dem Niveau einer gewöhnlichen Opernaufführung ankamen, und daß alle Forderungen, die weit darüber hinausführen sollten, unerfüllt bleiben mußten. In diesem Sinne, den ich natürlich von Anfang nicht zuließ, fehlte nun aber, was einer solchen Opernleistung einzig noch zur Auszeichnung dienen kann: irgend ein bedeutendes, vom Publikum bereits lieb gewonnenes und lieb gehaltenes Talent, wogegen ich mit fast lauter Neulingen austrat. Am meisten betrückte mich schließlich, daß ich die Direction des Orchesters, durch welche ich noch großen Einfluß auf den Geist der Aufführung hätte ausüben können, den Händen des angestellten Orchesterchefs nicht zu entwenden vermochte; und, daß ich so mit trübseliger Resignation (denn meine gewünschte Zurückziehung der Partitur war nicht angenommen worden) in eine geist- und schwunglose Aufführung meines Werkes willigen mußte, macht noch jetzt meinen wahren Kummer aus.

Welcher Art die Aufnahme meiner Oper von Seiten des Publikums sein würde, blieb mir unter solchen Umständen fast gleichgiltig: die glänzendste hätte mich nicht bewegen können, einer längeren Reihe von Aufführungen selbst beizuwohnen, da ich gar zu wenig Befriedigung daraus gewann. Über den Charakter dieser Aufnahme sind Sie bisher aber, wie es mir scheint, geflissentlich noch im Unklaren gehalten worden, und Sie würden sehr Unrecht thun, wenn Sie daraus über das Pariser Publikum im Allgemeinen ein dem deutschen zwar schmeichelndes, in Wahrheit aber unrichtiges Urtheil sich bilden wollten. Ich fahre dagegen fort, dem Pariser Publikum sehr angenehme Eigenschaften zuzusprechen, namentlich die einer sehr lebhaften Empfänglichkeit und eines wirklich großherzigen Gerechtigkeitsgefühles. Ein Publikum, ich sage: ein ganzes Publikum, dem ich persönlich durchaus fremd bin, das durch Journale und müßige Blauberer täglich die ab-

geschmacktesten Dinge über mich erfuhr, und mit einer fast beispiellosen Sorgfalt gegen mich bearbeitet wurde, ein solches Publikum viertelstundenlang wiederholt mit den anstrengendsten Beifalldemonstrationen gegen eine Clique für mich sich schlagen zu sehen, müßte mich, und wäre ich der Gleichgiltigste, mit Wärme erfüllen. Ein Publikum, dem jeder Ruhige sofort die äußerste Eingenommenheit gegen mein Werk ansah, war aber durch eine wunderliche Fürsorge Derjenigen, welche am ersten Aufführungstage einzig die Plätze zu vergeben, und mir die Unterbringung meiner wenigen persönlichen Freunde fast ganz unmöglich gemacht hatten, an diesem Abende im Theater der Großen Oper versammelt; rechnen Sie hierzu die ganze Pariser Presse, welche bei solchen Gelegenheiten offiziell eingeladen wird, und deren feindseligste Tendenz gegen mich Sie einfach aus ihren Berichten entnehmen können, so glauben Sie wohl, daß ich von einem großen Siege vermeine sprechen zu dürfen, wenn ich Ihnen ganz wahrhaft zu berichten habe, daß der keinesweges hinreißenden Aufführung meines Werkes stärkerer und einstimmigerer Beifall gekläßt wurde, als ich persönlich es in Deutschland noch erlebt habe. Die eigentlichen Tonangeber der anfänglich vielleicht fast allgemeinen Opposition, mehrere, ja wohl alle hiesigen Musikrezensenten, welche bis dahin ihr Möglichstes aufgeboden hatten, die Aufmerksamkeit des Publikums vom Anhören abziehen, geriethen gegen Ende des zweiten Aktes offenbar in Furcht, einem vollständigen und glänzenden Erfolge des „Tannhäuser“ beizohnen zu müssen, und griffen nun zu dem Mittel, nach Stichworten, welche sie in den Generalproben verabredet hatten, in gröbliches Gelächter auszubrechen, wodurch sie bereits am Schlusse des zweiten Aktes eine genügend störende Diversion zu Stande brachten, um eine bedeutende Manifestation beim Falle des Vorhanges zu schwächen. Dieselben Herren hatten in den Generalproben, an deren Besuch ich sie ebenfalls nicht zu hindern vermocht hatte, jedenfalls wahrgenommen, daß der eigentliche Erfolg der Oper in der Ausführung des dritten Aktes gewahrt liege. Eine

treffliche Dekoration des Herrn Despléchin, das Thal vor der irtburg in herbstlicher Abendbeleuchtung darstellend, übte in den oben bereits auf alle Anwesenden den Zauber aus, durch welchen chsend die für die folgenden Scenen nöthige Stimmung unwider- hlich sich erzeugte; von Seiten der Darsteller waren diese Scenen

Glanzpunkt der ganzen Leistung; ganz unübertrefflich schön rde der Pilgerchor gesungen und scenisch ausgeführt; das Gebet

Elisabeth, von Fräulein Car vollständig und mit ergreifendem sdrude wiedergegeben, die Phantasie an den Abendstern, von orelli mit vollendeter elegischer Zartheit vorgetragen, leiteten den ten Theil der Leistung Niemann's, die Erzählung der Pilger- rt, welche dem Künstler stets die lebhafteste Anerkennung gewann, glücklich ein, daß ein ganz ausnahmsweise bedeutender Erfolg eben ses dritten Aktes gerade auch dem feindseligsten Gegner meines rtes gesichert erschien. Gerade an diesen Akt nun vergriffen sich

bezeichneten Häupter, und suchten jedes Aufkommen der nöthigen sammelten Stimmung durch Ausbrüche heftigen Lachens, wozu die ungünstigsten Anlässe kindische Vorwände bieten mußten, zu hindern. n diesen widerwärtigen Demonstrationen unbeirrt, ließen weder ine Sänger sich weichen, noch das Publikum sich abhalten, ihren ssten Anstrengungen, denen oft reichlicher Beifall lohnte, seine ilachmende Aufmerksamkeit zu widmen; am Schlusse aber wurde, n stürmischen Verzerrui der Darsteller, endlich die Opposition gänz- ) zu Boden gehalten.

Daß ich nicht geirrt hatte, den Erfolg dieses Abends als einen kühnigen Sieg anzurufen, bewies mir die Haltung des Publikums i Abende der zweiten Aufführung: denn hier entschied es sich, mit elcher Opposition ich sonst es einzig nur noch zu thun haben sollte, mlich mit dem hiesigen Jockeyclub, den ich so wohl kennen darf, i mit dem Aute *à la porte les Jockeys* das Publikum selbst ut und öffentlich meine ~~Genossen~~ bezeichnet hat. Die Mit- glieder dieses Clubs, deren ~~Erreignung~~ dazu, sich für die Herren

der Großen Oper anzusehen, ich Ihnen nicht näher zu erörtern nöthig habe, und welche durch die Abwesenheit des üblichen Ballets um die Stunde ihres Eintrittes in das Theater, also gegen die Mitte der Vorstellung, in ihrem Interesse sich tief verletzt fühlten, waren mit Entsetzen inne geworden, daß der „Tannhäuser“ bei der ersten Aufführung eben nicht gefallen war, sondern in Wahrheit triumphirt hatte. Von nun an war es ihre Sache, zu verhindern, daß diese balletlose Oper ihnen Abend für Abend vorgeführt würde, und zu diesem Zwecke hatte man sich, auf dem Wege vom Diner zur Oper, eine Anzahl Jagdpfeifen und ähnlicher Instrumente gekauft, mit welchen alsbald nach ihrem Eintritte auf die unbefangenste Weise gegen den „Tannhäuser“ manövriert wurde. Bis dahin, nämlich während des ersten und bis gegen die Mitte des zweiten Aktes, hatte nicht eine Spur von Opposition sich mehr bemerklich gemacht, und der anhaltendste Applaus hatte ungestört die am schnellsten beliebt gewordenen Stellen meiner Oper begleitet. Von nun an half aber keine Beifalldemonstration mehr: vergebens demonstirte selbst der Kaiser mit seiner Gemahlin zum zweiten Male zu Gunsten meines Werkes; von Denjenigen, die sich als Meister des Saales betrachten und sämmtlich zur höchsten Aristokratie Frankreichs gehören, war die unwiderrufliche Verurtheilung des „Tannhäuser“ ausgesprochen. Bis an den Schluß begleiteten Pfeifen und Flageolets jeden Applaus des Publikums.

Bei der gänzlichen Ohnmacht der Direktion gegen diesen mächtigen Klub, bei der offenbaren Scheu selbst des Staatsministers, mit den Gliedern dieses Klubs sich ernstlich zu verfeinden, erkannte ich, daß ich den mir so treu sich bewährenden Künstlern der Scene nicht zumuthen dürfe, sich länger und wiederholt den abscheulichen Anregungen, denen man sie gewissenlos preisgab (natürlich in der Absicht, sie gänzlich zum Abtreten zu zwingen), auszusetzen. Ich erklärte der Direktion, meine Oper zurückzuziehen, und willigte in eine dritte Aufführung nur unter der Bedingung, daß sie an einem Sonntage,

also außer dem Abonnement, somit unter Umständen, welche die Abonnenten nicht reizen, und dagegen dem eigentlichen Publikum den Saal vollständig einräumen sollten, stattfinde. Mein Wunsch, diese Vorstellung auch auf der Affiche als „letzte“ zu bezeichnen, ward nicht für zulässig gehalten, und mir blieb nur übrig, meinen Bekannten persönlich sie als solche anzukündigen. Diese Vorsichtsmaßregeln hatten aber die Besorgniß des Jockeyklubs nicht zu zerstören vermocht; vielmehr glaubte derselbe in dieser Sonntagsaufführung eine Fühne und für seine Interessen gefährliche Demonstration erkennen zu müssen, nach welcher, die Oper einmal mit unbestrittenem Erfolge zur Aufnahme gebracht, das verhaßte Werk ihnen leicht mit Gewalt aufgebracht werden dürfte. An die Aufrichtigkeit meiner Versicherung, gerade im Falle eines solchen Erfolges den „Tannhäuser“ desto gewisser zurückziehen zu wollen, hatte man nicht zu glauben den Muth gehabt. Somit entsagten die Herren ihren anderweitigen Vergnügungen für diesen Abend, kehrten abermals mit vollster Rüstung in die Oper zurück, und erneuerten die Scenen des zweiten Abends. Dießmal stieg die Erbitterung des Publikums, welches durchaus verhindert werden sollte der Aufführung zu folgen, auf einen, wie man mir versicherte, bis dahin ungekannten Grad, und es gehörte wohl nur die, wie es scheint, unantastbare soziale Stellung der Herren Ruhestörer dazu, sie vor thätlicher übler Behandlung zu sichern. Sage ich es kurz, daß ich, wie ich erstaunt über die zügellose Haltung jener Herren, ebenso ergriffen und gerührt von den heroischen Anstrengungen des eigentlichen Publikums, mir Gerechtigkeit zu verschaffen, bin, und nichts weniger mir in den Sinn kommen kann, als an dem Pariser Publikum, sobald es sich auf einem ihm angehörigen neutralen Terrain befindet, im Mindesten zu zweifeln.

Meine nun offiziell angekündigte Zurückziehung meiner Partitur hat die Direktion der Oper in wirkliche und große Verlegenheit gesetzt. Sie bekennet laut und offen, in dem Falle meiner Oper einen der größten Erfolge zu ersehen, denn sie kann sich nicht entsinnen,



jemals das Publikum mit so großer Lebhaftigkeit für ein angefochtenes Werk Partei ergreifen gesehen zu haben. Die reichlichsten Geldeinnahmen erscheinen ihr mit dem „Tannhäuser“ gesichert, für dessen Aufführungen bereits der Saal im Voraus wiederholt verkauft ist. Sie wird von wachsender Erbitterung des Publikums berichtet, welches sein Interesse, ein neues vielbesprochenes Werk ruhig hören und würdigen zu können, von einer der Zahl nach ungemein kleinen Partei verwehrt sieht. Ich erfahre, daß der Kaiser der Sache durchaus geneigt bleiben soll, daß die Kaiserin sich gern zur Beschützerin meiner Oper aufwerfen und Garantien gegen fernere Störungen verlangen wolle. In diesem Augenblicke zirkulirt unter den Musikern, Malern, Künstlern und Schriftstellern von Paris eine an den Staatsminister gerichtete Protestation wegen der unwürdigen Vorfälle im Opernhause, die, wie man mir sagt, zahlreich unterzeichnet wird. Unter solchen Umständen sollte mir leicht Muth dazu gemacht werden können, meine Oper wieder aufzunehmen. Eine wichtige künstlerische Rücksicht hält mich aber davon ab. Bisher ist es noch zu keinem ruhigen und gesammelten Anhören meines Werkes gekommen; der eigentliche Charakter desselben, welcher in einer meiner Absicht entsprechenden Nothigung zu einer, dem gewöhnlichen Opernpublikum fremden, das Ganze erfassenden Stimmung liegt, ist den Zuhörern noch nicht aufgegangen, wogegen diese bis jetzt sich nur an glänzende und leicht ansprechende äußere Momente, wie sie mir eigentlich nur als Staffage dienen, halten, diese bemerken, und, wie sie es gethan, mit lebhafter Sympathie aufnehmen konnten. Könnte und sollte es nun zum ruhigen, andächtigen Anhören meiner Oper kommen, so befürchte ich nach Dem, was ich Ihnen zuvor über den Charakter der hiesigen Aufführung andeutete, die innere Schwäche und Schwunglosigkeit dieser Aufführung, die allen Denen, die das Werk genauer kennen, kein Geheimniß geblieben und für deren Hebung persönlich zu interveniren mir verwehrt worden ist, müsse allmählich offen an den Tag treten, so daß ich einem gründlichen, nicht bloß äußerlichen Ur-

folge meiner Oper für dießmal nicht entgegenzusehen glauben könnte. Möge somit jezt alles Ungenügende dieser Aufführung unter dem Staube jener drei Schlachtabende gnädig verdeckt bleiben, und möge Mancher, der meine auf ihn gesetzten Hoffnungen schmerzlich täuschte, für dießmal mit dem Glauben sich retten, er sei für eine gute Sache und um dieser Sache willen gefallen!

Somit möge für dießmal der Pariser „Tannhäuser“ ausgespielt haben. Sollte der Wunsch ernster Freunde meiner Kunst in Erfüllung gehen, sollte ein Projekt, mit welchem man sich soeben von sehr sachverständiger Seite her ernstlich trägt, und welches auf nichts Geringeres als auf schleunigste Gründung eines neuen Operntheaters zur Verwirklichung der von mir auch hier angeregten Reformen ausgeht, ausgeführt werden, so hören Sie vielleicht selbst von Paris aus noch einmal auch vom „Tannhäuser“.

Was sich bis heute in Bezug auf mein Werk in Paris zuge- tragen, seien Sie versichert, hiermit der vollständigsten Wahrheit ge- mäß erfahren zu haben: sei Ihnen einfach dafür Bürge, daß es mir unmöglich ist, mich mit einem Anscheine zu befriedigen, wenn mein innerster Wunsch dabei unerfüllt geblieben, und dieser ist nur durch das Bewußtsein zu stillen, einen wirklich verständnißvollen Eindruck hervorgerufen zu haben.



# Die Meistersinger von Nürnberg.

(1862.)

## Personen.

---

Hans Sachs, Schuster.

Veit Bogner, Goldschmied.

Runz Vogelgesang, Kürschner.

Ronrad Nachtigall, Spengler.

Sixtus Bedmesser, Schreiber.

Fritz Rothner, Bäcker.

Balthasar Born, Zinngießer.

Ulrich Eißlinger, Würzkrämer.

Augustin Moser, Schneider.

Hermann Ortel, Seifensieder.

Hans Schwarz, Strumpfwirker.

Hans Folk, Kupferschmied.

Meisterfinger.

Walther von Stolzing, ein junger Ritter aus Fran

David, Sachsens Lehrbube.

Eva, Bogner's Tochter.

Magdalene, Eva's Amme.

Ein Nachtwächter.

Bürger und Frauen aller Zünfte. Gesellen. Lehrbuben. M  
Volk.

Nürnberg.

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts.

---

## Erster Aufzug.

(Die Bühne stellt das Innere der Katharinenkirche, in schrägem Durchschnitt, dar; von dem Hauptschiff, welches links ab dem Hintergrunde zu sich ausdehnend anzunehmen ist, sind nur noch die letzten Reihen der Kirchstühlbänke sichtbar; den Vordergrund nimmt der freie Raum vor dem Chore ein; dieser wird später durch einen Vorhang gegen das Schiff zu gänzlich abgeschlossen.)

(Beim Aufzug hört man, unter Orgelbegleitung, von der Gemeinde den letzten Vers eines Chorales, mit welchem der Nachmittagsgottesdienst zur Einleitung des Johannisfestes schließt, singen.)

### Choral der Gemeinde.

Da zu dir der Heiland kam,  
willig deine Taufe nahm,  
weihete sich dem Opfertod,  
gab er uns des Heil's Gebot:  
daß wir durch dein' Tauf' uns weih'n,  
seines Opfers werth zu sein.

Edler Täufer,

Christ's Vorläufer!

Nimm uns freundlich an,  
dort am Fluß Jordan.

(Während des Chorales und dessen Zwischenspielen, entwickelt sich, vom Orchester begleitet, folgende pantomimische Scene.)

(In der letzten Reihe der Kirchstühle sitzen Eva und Magdalene; Walther v. Stolzing steht, in einiger Entfernung, zur Seite an eine Bank gelehnt, die Blicke auf Eva heftend. Eva lehrt sich wiederholt seitwärts nach dem Ritter um, und erwidert seine bald dringend, bald gütlich durch Schicksal sich ausdrückenden Bitten und Betheuerungen schlichtern und versöhnt, mit seelenvoll und ermutigend. Magdalene unterbricht sich öfter im Scherz, um Eva zu zupfen und zur Vorsicht zu mahnen. — Als der Choral zu Ende ist, und, während eines längeren Orgelnachspiels, die Gemeinde dem Hauptausgange, welcher links dem Hintergrunde zu anzunehmen ist, sich zuwendet, um allmählich die Kirche zu verlassen, tritt Walther an die beiden Frauen, welche sich ebenfalls von ihren Sitzen erhoben haben, und dem Ausgange sich zuwenden wollen, lebhaft heran.)

Walther

(leise, doch feurig zu Eva).

Verweilt! — Ein Wort! Ein einzig Wort!

Eva

(sich rasch zu Magdalene wendend).

Mein Brusttuch! Schau'! Wohl liegt's im Ort?

Magdalene.

Vergeßlich Kind! Nun heißt es: such'!

(Sie lehrt nach den Sitzen zurück.)

Walther.

Fräulein! Verzeiht der Sitte Bruch!

Eines zu wissen, Eines zu fragen,

was nicht müßt' ich zu brechen wagen?

Ob Leben oder Tod! Ob Segen oder Fluch?

Mit einem Worte sei mir's vertraut: —

mein Fräulein, sagt —

Magdalene

(zurückkommend).

Hier ist das Tuch.

Eva.

O weh! Die Spange? . .

Magdalene.

Fiel sie wohl ab?

(Sie geht, am Boden suchend, wieder zurück.)

Walther.

Ob Licht und Lust, oder Nacht und Grab?

Ob ich erfahr', wonach ich verlange,

ob ich vernehme, wovor mir graut, —

mein Fräulein, sagt . . .

Magdalene

(wieder zurückkommend).

Da ist auch die Spange. —

Komm', Kind! Nun hast du Spang' und Tuch. —

O weh! Da vergaß ich selbst mein Buch!

(Sie kehrt wieder um.)

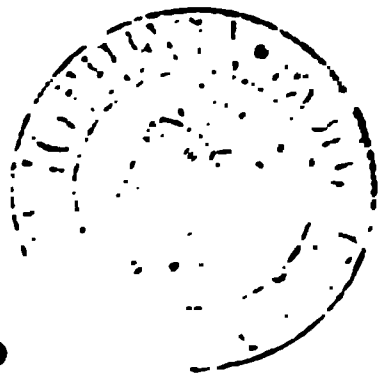
Walther.

Dieß eine Wort, ihr sagt mir's nicht?

Die Sylbe, die mein Urtheil spricht?

Ja, oder: Nein! — Ein flücht'ger Laut:

mein Fräulein, sagt, seid ihr schon Braut?





## Magdalene

(die bereits zurückgekommen, verneigt sich vor Walther).

Sieh' da, Herr Ritter?  
 Wie sind wir hochgeehrt:  
 mit Euchen's Schutze  
 habt ihr euch gar beschwert?  
 Darf den Besuch des Helben  
 ich Meister Pogner melden?

## Walther

(leidenschaftlich).

Betrat ich doch nie sein Haus!

## Magdalene.

Ei, Junker! Was sagt ihr da aus?  
 In Nürnberg eben nur angekommen,  
 war't ihr nicht freundlich aufgenommen?  
 Was Ruch' und Keller, Schrein und Schrank  
 euch bot, verdient' es keinen Dank?

## Eva.

Gut Lenchen! Ach! Das meint er ja nicht.  
 Doch wohl von mir wünscht er Bericht —  
 wie sag' ich's schnell? — Versteh' ich's doch kaum! —  
 Mir ist, als wär' ich gar wie im Traum! —  
 Er fragt, — ob ich schon Braut?

## Magdalene

(sich scheu umsehend).

Hilf Gott! Sprich nicht so laut!

Jetzt laß' uns nach Hause geh'n;  
wenn uns die Leut' hier seh'n!

Walt her.

Nicht eher, bis ich Alles weiß!

Eva.

's ist leer, die Leut' sind fort.

Magdalene.

Drum eben wird mir heiß!  
Herr Ritter, an anderm Ort!

(David tritt aus der Sacristei ein, und macht sich darüber her, dunkle  
hänge, welche so angebracht sind, daß sie den Vordergrund der Bühne nach  
Kirchenschiffe zu schräg abschließen, an einander zu ziehen.)

Walt her.

Nein! Erst dieß Wort!

Eva

(Magdalene haltend).

Dieß Wort?

Magdalene

sich bereits umgewendet, erblickt David, hält an und ruft zärtlich für sich):

David? Ei! David hier?

Eva

(drängend).

Was sag' ich? Sag' du's mir!

## Magdalene

(mit Bestimmtheit, öfters nach David sich umsehend).

Herr Ritter, was ihr die Jungfer fragt,  
das ist so leichtlich nicht gesagt:  
fürwahr ist Euchen Vogner Braut —

## Eva

(schnell unterbrechend).

Doch hat noch Keiner den Bräut'gam erschaut.

## Magdalene.

Den Bräut'gam wohl noch Niemand kennt,  
bis morgen ihn das Gericht ernennt,  
das dem Meisterfinger ertheilt den Preis —

## Eva

(wie zuvor).

Und selbst die Braut ihm reicht das Reis.

## Walther.

Dem Meisterfinger?

## Eva

(bang).

Seid ihr das nicht?

## Walther.

Ein Werbgesang?

## Magdalene.

Vor Wetgericht.

Walt her.

Den Preis gewinnt?

Magdalene.

Wen die Meister meinen.

Walt her.

Die Braut dann wählt?

Eva

(sich vergessend).

Euch, oder Keinen!

Walt her wendet sich, in großer Aufregung auf- und abgehend, zur Seite.)

Magdalene

(sehr erschrocken).

Was? Evchen! Evchen! Bist du von Sinnen?

Eva.

Gut' Lene! Hilf mir den Ritter gewinnen!

Magdalene.

Sah'st ihn doch gestern zum ersten Mal?

Eva.

Das eben schuf mir so schnelle Qual,  
daß ich schon längst ihn im Bilde sah: —  
sag', trat er nicht ganz wie David nah'?

Magdalene.

Bist du toll? Wie David?

Eva.

Wie David im Bild.

Magdalene.

Ach! Mein'st du den König mit der Harfen  
und langem Bart in der Meißner Schild?

Eva.

Nein! Der, beß' Riesel den Goliath warfen,  
das Schwert im Gurt, die Schleuder zur Hand,  
von lichten Loden das Haupt umstrahlt,  
wie ihn uns Meißner Dürer gemalt.

Magdalene

(laut seufzend).

Ach, David! David!

David

(der herausgegangen und jetzt wieder zurückkommt, ein Fingerring im Gürtel;  
ein großes Stück weißer Kreide an einer Schnur in der Hand schwenkend)

Da bin ich! Wer ruft?

Magdalene.

Ach, David! Was ihr für Unglück schuft!

(Für sich.)

Der liebe Schelm! Wüßt' er's noch nicht?

(Laut.)

Ei, seht! Da hat er uns gar verschlossen?

David

(zärtlich zu Magdalene).

In's Herz euch allein!

Magdalene

(bei Seite).

Das treue Gesicht! —

(Laut.)

Mein sagt! Was treibt ihr hier für Pöffen?

David.

Behüt' es! Pöffen? Gar ernste Ding'!

Für die Meister hier richt' ich den Ring.

Magdalene.

Wie? Gäh' es ein Singen?

David.

~~Der Festung~~ heut:

der Lehrling wird da losgesprochen,

der nichts wider die Tabulatur verbrochen;

Meister wird, wen die Prob' nicht reu't.

Magdalene.

Da wär' der Ritter ja am rechten Ort. —

Jetzt, Eichen, komm', wir müssen fort.

Walther

(Schnell sich zu den Frauen wendend).

Zu Meister Pogner laßt mich euch geleiten.

Magdalene.

Erwartet den hier: er ist bald da.

Wollt ihr euch Eichen's Hand erstreiten,

rückt Ort und Zeit das Glück euch nah'.

(Zwei Lehrbuben kommen dazu und tragen Stühle.)

Jetzt eilig von hinnen!

Walther.

Was soll ich beginnen?

Magdalene.

Laßt David euch lehren  
die Freiumg begehren. —

Davidchen! Hör', mein lieber Gesell,  
den Ritter bewahr' hier wohl zur Stell'!

Was Fein's aus der Ruch'  
bewahr' ich für dich:

und morgen begeh'r' du noch dreister,  
wird heut' der Junker hier Meister.

(Sie drängt fort.)

Eva

(zu Walther).

Seh' ich euch wieder?

Walther

(feurig).

Heut' Abend, gewiß! —

Was ich will wagen,  
wie könnt' ich's sagen?

Neu ist mein Herz, neu mein Sinn,  
neu ist mir Alles, was ich beginn'.

Eines nur weiß ich,  
Eines begreif' ich:  
mit allen Sinnen

euch zu gewinnen!  
Ist's mit dem Schwert nicht, muß es gelingen,  
gilt es als Meister euch zu ersingen.  
Für euch Gut und Blut!  
Für euch  
Dichters heil'ger Muth!

Eva

(mit großer Wärme).

Mein Herz, sel'ger Gluth,  
für euch  
liebesheil'ge Huth!

Magdalene.

Schnell heim, sonst geht's nicht gut!

David

(Walther messend).

Gleich Meister? Oho! Viel Muth!

(Magdalene zieht Eva rasch durch die Vorhänge fort.)

(Walther hat sich, aufgeregt und brütend, in einen erhöhten, kathe-  
den Lehnstuhl geworfen, welchen zuvor zwei Lehrbuben, von der Wand ab,  
nach der Mitte zu gerückt hatten.)

(Noch mehr Lehrbuben sind eingetreten: sie tragen und richten Bänke,  
bereiten Alles [nach der unten folgenden Angabe] zur Sitzung der Meister-  
vor.)

1. Lehrbube.

David, was steh'st?

2. Lehrbube.

Greif' an's Werk!



## 3. Lehrbube.

Hilf uns richten das Gernerl!

## David.

Zu eifrigst war ich vor euch allen:  
nun schafft für euch; hab' ander Gefallen!

## 2. Lehrbube.

Was der sich dünkt!

## 3. Lehrbube.

Der Lehrling' Muster!

## 1. Lehrbube.

Das macht, weil sein Meister ein Schuster.

## 3. Lehrbube.

Beim Leisten sitzt er mit der Feder.

## 2. Lehrbube.

Beim Dichten mit Draht und Pfriem'.

## 1. Lehrbube.

Sein' Verse schreibt er auf rohes Leder.

## 3. Lehrbube

(mit der entsprechenden Gebärde).

Das, dächt' ich, gerbten wir ihm!

(Sie machen sich lachend an die fernere Herrichtung.)

David

nachdem er den sinnenden Ritter eine Weile betrachtet, ruft sehr stark):

„Fanget an!“

Walther

(verwundert ausblickend).

Was soll's?

David

(noch stärker).

„Fanget an!“ — So ruft der „Merler“;  
nun sollt ihr singen: — wißt ihr das nicht?

Walther.

Wer ist der Merler?

David.

Wißt ihr das nicht?  
War't ihr noch nie bei 'nem Sing-Gericht?

Walther.

Noch nie, wo die Richter Handwerker.

David.

Seid ihr ein „Dichter“?

Walther.

Wär' ich's doch!

David.

Waret ihr „Singer“?

Walt her.

Wüßt' ich's noch?

David.

Doch „Schulfreund“ war't ihr, und „Schüler“ zuvor?

Walt her.

Das klingt mir alles fremd vor'm Ohr.

David.

Und so grad'hin wollt ihr Meister werden?

Walt her.

Wie machte das so große Beschwerden?

David.

O Lene! Lene!

Walt her.

Wie ihr doch thut!

David.

O Magdalene!

Walt her.

Rathet mir gut!

David.

Mein Herr, der Singer Meister=Schlag  
gewinnt sich nicht in einem Tag.

In Nürnberg der größte Meister,  
 mich lehrt die Kunst Hans Sachs;  
 schon voll ein Jahr mich unterweist er,  
 daß ich als Schüler wachse.  
 Schuhmacherei und Poeterei,  
 die lern' ich da all' einerlei:  
 hab' ich das Leder glatt geschlagen,  
 lern' ich Vocal und Consonanz sagen;  
 wickst' ich den Draht gar fein und steif,  
 was sich da reimt, ich wohl-begreif';  
 den Pfriemen schwingend,  
 im Stich die Ahl',  
 was stumpf, was klingend,  
 was Maas und Zahl, —  
 den Leisten im Schurz —  
 was lang, was kurz,  
 was hart, was lind,  
 hell oder blind,  
 was Waisen, was Mylben,  
 was Kleb-Sylben,  
 was Pausen, was Körner,  
 Blumen und Dörner,  
 das Alles lern' ich mit Sorg' und Acht:  
 wie weit nun meint ihr, daß ich's gebracht?

Walther.

Wohl zu 'nem Paar recht guter Schuh'?

David.

Ja, dahin hat's noch lange Ruh'!  
 Ein „Bar“ hat manch' Gefäß und Gebänd':

wer da gleich die rechte Regel färb',  
 die richt'ge Naht,  
 und den rechten Draht,  
 mit gut gefügten „Stollen“,  
 den Bar recht zu versohlen.  
 Und dann erst kommt der „Abgesang“;  
 daß der nicht kurz, und nicht zu lang,  
 und auch keinen Reim enthält,  
 der schon im Stollen gestellt. —  
 Wer Alles das merkt, weiß und kennt,  
 wird doch immer noch nicht Meister genannt.

W a l t h e r.

Hilf Gott! Will ich denn Schuster sein? —  
 In die Singkunst lieber führ' mich ein.

D a v i d.

Ja, hätt' ich's nur selbst erst zum „Singer“ gebracht!  
 Wer glaubt wohl, was das für Mühe macht?  
 Der Meister Tön' und Weisen,  
 gar viel an Nam' und Zahl,  
 die starcken und die leisen,  
 wer die wüßte allzumal!  
 Der „kurze“, „lang“ und „überlang“ Ton,  
 die „Schreibpapier“, „Schwarz-Dinten“-Weis;  
 der „rothe“, „blau“ und „grüne“ Ton,  
 die „Hageblüh“, „Strohhalme“, „Fengel“-Weis;  
 der „garte“, der „süße“, der „Rosen“-Ton,  
 der „kurzen Liebe“, der „vergeß'ne“ Ton;  
 die „Rosmarin“, „Gelbveiglein“-Weis,  
 die „Regenbogen“, die „Nachtigal“-Weis;

die „englische Zinn“=, die „Zimtröhren“=Weis’,  
 „frisch’ Pomeranzen“=, „grün Lindenblüh“=Weis’;  
 die „Frösch“=, die „Kälber“=, die „Stieglitz“=Weis’,  
 die „abgeschiedene Bielfraß“=Weis’;  
 der „Lerchen“=, der „Schnecken“=, der „Beller“=Ton,  
 die „Melissenblümlein“=, die „Meiran“=Weis’,  
 „Gelblöwenhaut“=, „treu Pelikan“= Weis’,  
 die „buttglänzende Draht“=Weis’ . . .

### W a l t h e r.

Hilf Himmel! Welch’ endlos Löne=Geleis’!

### D a v i d.

Das sind nur die Namen: nun lernt sie singen,  
 recht wie die Meister sie gestellt!  
 Jed’ Wort und Ton muß klärlieh klingen,  
 wo steigt die Stimm’, und wo sie fällt.  
 Fangt nicht zu hoch, zu tief nicht an,  
 als es die Stimm’ erreichen kann;  
 mit dem Athem spart, daß er nicht knappt,  
 und gar am End’ ihr überschnappt.  
 Vor dem Wort mit der Stimme ja nicht summt,  
 nach dem Wort mit dem Mund auch nicht brummt:  
 nicht ändert an „Blum“ und „Coloratur“,  
 jed’ Zierath fest nach des Meisters Spur.  
 Verwechseltet ihr, würdet gar irr’,  
 verlör’t ihr euch, und käm’t in’s Gewirr, —  
     wär’ sonst euch Alles gelungen,  
     da hättet ihr gar „versungen“! —  
 Trotz großem Fleiß und Emsigkeit  
 ich selbst noch bracht’ es nie so weit.

So oft ich's versuch', und 's nicht gelingt,  
 die „Anieriem-Schlag-Weis“ der Meister mir singt;  
 wenn dann Jungfer Lene nicht Hilfe weiß,  
 sing' ich die „eitel-Brod-und-Wasser-Weis“! —

Rehmt euch ein Beispiel dran,  
 und laßt von dem Meister-Bahn;  
 denn „Singer“ und „Dichter“ müßt ihr sein,  
 eh' ihr zum „Meister“ lehret ein.

Walther.

Wer ist nun Dichter?

Lehrbuben

(während der Arbeit).

David! Kommt' her?

David.

Wartet nur, gleich! —

Wer Dichter wär'?

Habt ihr zum „Singer“ euch aufgeschwungen,  
 und der Meister Töne richtig gesungen,  
 füget ihr selbst nun Reim und Wort',  
 daß sie genau an Stell' und Ort  
 paßten zu einem Meister-Ton,  
 dann trüg't ihr den Dichterpreis davon.

Lehrbuben.

Se, David! Soll man's dem Meister klagen?  
 Wirft' dich bald des Schwagens ent schlagen?

David.

Oho! — Ja wohl! Denn helf' ich euch nicht,  
ohne mich wird Alles doch falsch gericht'!

Walther..

Nun dieß noch: wer wird „Meister“ genannt?

David.

Damit, Herr Ritter, ist's so bewandt: —  
der Dichter, der aus eig'nem Fleiße  
zu Wort' und Reimen, die er erfand,  
aus Tönen auch fügt eine neue Weise,  
der wird als „Meistersinger“ erkannt.

Walther

(rasch).

So bleibt mir nichts als der Meisterlohn!

Soll ich hier singen,  
kann's nur gelingen,  
find' ich zum Vers auch den eig'nen Ton.

David

(der sich zu den Lehrbuben gewendet)..

Was macht ihr denn da? — Ja, fehl' ich beim Werk,  
verkehrt nur richtet ihr Stuhl' und Gemerk'! —  
Ist denn heut' „Singschul“? — daß ihr's wißt,  
daß kleine Gemerk'! — nur „Freiung“ ist!

(Die Lehrbuben, welche Anstalt getroffen hatten, in der Mitte der Bühne größeres Gerüste mit Vorhängen aufzuschlagen, schaffen auf David's Isung dieß schnell bei Seite und stellen dafür ebenso eilig ein geringeres Stodengerüste auf; darauf stellen sie einen Stuhl mit einem kleinen Pult vor, daneben eine große schwarze Tafel, daran die Kreide am Faden aufge-



hängt wird; um das Gerüste sind schwarze Vorhänge angebracht, welche zu hinten und an beiden Seiten, dann auch vorn ganz zusammengezogen sei

### Die Lehrbuben

(während der Herrichtung).

Aller End' ist doch David der Allergescheit'st!

Nach hohen Ehren gewiß er geht:

's ist Freilung heut';

gar sicher er freit,

als vornehmer „Singer“ schon er sich spreizt!

Die „Schlag“-reime fest er inne hat,

„Arm-Hunger“-Weise singt er glatt;

die „harte-Tritt“-Weis' doch kennt er am best',

die trat ihm sein Meister hart und fest!

(Sie lachen.)

### David.

Ja, lacht nur zu! Heut' bin ich's nicht;

ein And'rer stellt sich zum Gericht;

der war nicht „Schüler“, ist nicht „Singer“,

den „Dichter“, sagt er, überspring' er;

denn er ist Junker,

und mit einem Sprung er

denkt ohne weit're Beschwerden

heut' hier „Meister“ zu werden. —

D'rum richtet nur fein

das Gemerk' dem ein!

Dorthin! — Hierher! — Die Tafel an die Wand,

so daß sie recht dem Merker zu Hand!

(Sich zu Walther umwendend.)

Ja, ja! — Dem „Merker“! — Wird euch wohl bang?

Vor ihm schon mancher Werber versang.  
 Sieben Fehler giebt er euch vor,  
     die merkt er mit Kreide dort an;  
 wer über sieben Fehler verlor,  
     hat versungen und ganz verthan!  
     Nun nehmt euch in Acht!  
     Der Merker wacht.  
 Glück auf zum Meistersingen!  
 Mögt ihr euch das Kränzlein erschwingen!  
 Das Blumenkränzlein aus Seiden fein,  
 wird das dem Herrn Ritter beschieden sein?

### Die Lehrbuben

(welche das Gemert zugleich geschlossen, fassen sich an und tanzen einen verschlungenen Reihen darum).

„Das Blumenkränzlein aus Seiden fein,  
 wird das dem Herrn Ritter beschieden sein?“

(Die Einrichtung ist nun folgender Maßen beendet: — Zur Seite rechts sind gepolsterte Bänke in der Weise aufgestellt, daß sie einen schwachen Halbkreis nach der Mitte zu bilden. Am Ende der Bänke, in der Mitte der Scene, befindet sich das „Gemert“ benannte Gerüste, welches zuvor hergerichtet worden. Zur linken Seite steht nur der erhöhte, cathederartige Stuhl [„der Singstuhl“] der Versammlung gegenüber. Im Hintergrunde, den großen Vorhang entlang, steht eine lange niedere Bank für die Lehrlinge. — Walther, verdrießlich über das Gespött der Knaben, hat sich auf die vordere Bank niedergelassen.)

(Pogner und Bedmesser kommen im Gespräch aus der Sacristei; allmählich versammeln sich immer mehrere der Meister. Die Lehrbuben, als sie die Meister eintreten sahen, sind sogleich zurückgegangen und harren ehrerbietig an der hinteren Bank. Nur David stellt sich anfänglich am Eingang bei der Sacristei auf.)

### Pogner

(zu Bedmesser).

Seid meiner Treue wohl versehen;  
 was ich bestimmt, ist euch zu nutz:

im Wettgesang müßt ihr bestehen;  
wer böte euch als Meister Trutz?

**B e d m e s s e r.**

Doch wollt ihr von dem Punkt nicht weichen,  
der mich — ich sag's — bedenklich macht;  
kann Euchen's Wunsch den Werber streichen,  
was nützt mir meine Meister-Bracht?

**B o g n e r.**

Ei sagt! Ich mein', vor allen Dingen  
sollt' euch an dem gelegen sein?  
Könnt ihr der Tochter Wunsch nicht zwingen,  
wie möchtet ihr wohl um sie frei'n?

**B e d m e s s e r.**

Ei ja! Gar wohl! D'rum eben bitt' ich,  
daß bei dem Kind ihr für mich sprecht,  
wie ich geworben zart und sittig,  
und wie Bedmesser grad' euch recht.

**B o g n e r.**

Das thu' ich gern.

**B e d m e s s e r**

(bei Seite).

Er läßt nicht nach!

Wie wehrt' ich da 'nem Ungemach?

**W a l t h e r**

(der, als er Bogner gewahrt, aufgestanden und ihm entgegengegangen  
verneigt sich vor ihm).

Gestattet, Meister!

**B o g n e r.**

Wie! Mein Junker!  
Ihr sucht mich in der Singschul' hie?

(Sie begrüßen sich.)

**B e d m e s s e r**

(immer bei Seite, für sich).

Verstünden's die Frau'n! Doch schlechtes Geslunke  
Gilt ihnen mehr als all' Poesie.

**W a l t h e r.**

Hie eben bin ich am rechten Ort.  
Gesteh' ich's frei, vom Lande fort  
was mich nach Nürnberg trieb,  
war nur zur Kunst die Lieb'.  
Bergaß ich's gestern euch zu sagen,  
heut' muß ich's laut zu künden wagen:  
ein Meistersinger möcht' ich sein.  
Schließt, Meister, in die Kunst mich ein!

(Andere Meister sind gekommen und herangetreten.)

**B o g n e r**

(zu den andern.)

Kunz Vogeler! Freund Rachtigal!  
Hört doch, welch' ganz besonderer Fall!  
Der Kunz hier, mir wohlbekannt,  
hat der Meisterschaft sich angewandt.

~~B e g r ü ß u n g e n~~

## Bedm e s s e r

(immer noch für sich).

Noch such' ich's zu wenden: doch sollt's nicht gelingen,  
 versuch' ich des Mädchens Herz zu erfingen;  
 in stiller Nacht, von ihr nur gehört,  
 erfahr' ich, ob auf mein Lied sie schwört.

(Er wendet sich.)

Wer ist der Mensch?

## B o g n e r

(zu Walther).

Glaubt, wie mich's freut!  
 Die alte Zeit dünkt mich erneu't.

## Bedm e s s e r

(immer noch für sich).

Er gefällt mir nicht!

## B o g n e r

(fortfahrend).

Was ihr begehrt,  
 so viel an mir, euch sei's gewährt.

## Bedm e s s e r

(ebenso).

Was will der hier? — Wie der Blick ihm lacht!

## B o g n e r

(ebenso).

Halt ich euch gern zu des Gut's Verkauf,  
 in die Zunft nun nehm' ich euch gleich gern auf.

**B e d m e s s e r**

(ebenso).

Holla! Sirtus! Auf den hab' Acht!

**W a l t h e r**

(zu Bogner).

Habt Dank der Güte  
aus tiefstem Gemüthe!  
Und darf ich denn hoffen,  
steht heut' mir noch offen  
zu werben um den Preis,  
daß ich Meisterfinger heiß'?

**B e d m e s s e r.**

Oho! Fein sacht'! Auf dem Kopf steht kein Regel!

**B o g n e r.**

Herr Ritter, dieß geh' nun nach der Regel.  
Doch heut' ist Freiong: ich schlag' euch vor;  
mir leihen die Meister ein willig Ohr.

(Die Meisterfinger sind nun alle angelangt, zuletzt auch Hans Sachs.)

**S a c h s.**

Gott grüß' euch, Meister!

**B o g e l g e s a n g.**

Sind wir beisammen?

**B e d m e s s e r.**

Der Sachs ist ja da!

**Nachtigal.**

**So ruft die Namen!**

**Fritz Rothner**

(zieht eine Liste hervor, stellt sich zur Seite auf und ruft)

**Zu einer Freieung und Kunstberathung**

**ging an die Meister ein' Einladung:**

**bei Kenn' und Nam',**

**ob jeder kam,**

**ruf' ich nun auf, als Letzt-entbot'ner,**

**der ich mich nenn' und bin Fritz Rothner.**

**Seid ihr da, Beit Bogner?**

**Bogner.**

**Hier zur Hand.**

(Er setzt sich.)

**Rothner.**

**Kunz Vogelgesang?**

**Vogelgesang.**

**Ein sich fand.**

(Setzt sich.)

**Rothner.**

**Hermann Ortel?**

**Ortel.**

**Immer am Ort.**

(Setzt sich.)

Rothner.

Balthasar Zorn?

Zorn.

Bleibt niemals fort.

(Setzt sich.)

Rothner.

Konrad Nachtigal?

Nachtigal.

Treu seinem Schlag.

(Setzt sich.)

Rothner.

Augustin Moser?

Moser.

Nie fehlen mag.

(Setzt sich.)

Rothner.

Niklaus Vogel? — Schweigt?

Ein Lehrbube

(sich schnell von der Bank erhebend).

Ist krank.

Rothner.

Gut! Besserung dem Meister!



Alle Meister.

Walt's Gott!

Der Lehrbube.

Schön D

(Setzt sich wieder.)

Rothner.

Hans Sachs?

David

(vorlaut sich erhebend).

Da steht er!

Sachs

(drohend zu David).

Juckt dich das Fell? —

Verzeiht, Meister! — Sachs ist zur Stell'.

(Er setzt sich.)

Rothner.

Sirtus Bedmesser?

Bedmesser.

Immer bei Sachs,  
daß den Reim ich lern' von „blüh' und wachf“.

(Er setzt sich neben Sachs. Dieser lacht.)

Rothner

Eißlinger.

Hier!

(Setzt sich.)

Rothner.

Hans Folk?

Folk.

Bin da.

(Setzt sich.)

Rothner.

Hans Schwarz?

Schwarz.

Zuletzt: Gott wollt's!

(Setzt sich.)

Rothner.

Zur Sitzung gut und voll die Zahl.

Beliebt's, wir schreiten zur Merkwahl?

Vogelgesang.

Wohl eh'r nach dem Fest.

Bedmesser

(zu Rothner).

Pressirt's den Herrn?

Mein' Stell' und Amt laß' ich ihm gern.

**B o g n e r.**

Nicht doch, ihr Meister! Laßt das jetzt fort.  
Für wicht'gen Antrag bitt' ich um's Wort.

(Alle Meister stehen auf und setzen sich wieder.)

**R o t h n e r.**

Das habt ihr, Meister! Sprecht!

**B o g n e r.**

Nun hört, und versteht mich recht! —  
Das schöne Fest, Johannis-Tag,  
ihr wißt, begeh'n wir morgen:  
auf grüner Au', am Blumenhag,  
bei Spiel und Tanz im Lustgelag,  
an froher Brust geborgen,  
vergessen seiner Sorgen,  
ein Jeder freut sich wie er mag.  
Die Singschul' ernst im Kirchenchor  
die Meister selbst vertauschen;  
mit Kling und Klang hinaus zum Thor  
auf off'ne Wiese zieh'n sie vor,  
bei hellen Festes Rauschen,  
das Volk sie lassen laufen  
dem Frei-Gesang mit Laien-Ohr.  
Zu einem Werb'- und Wett-Gesang  
gestellt sind Siegespreise,  
und beide rühmt man weit und lang,  
die Gabe wie die Weise.  
Nun schuf mich Gott zum reichen Mann

und giebt ein Jeder wie er kann,  
so mußt' ich fleißig sinnen,  
was ich gäb' zu gewinnen,  
daß ich nicht käm' zu Schand':  
so höret, was ich fand. —

In deutschen Landen viel gereis't,  
hat oft es mich verdrossen,  
daß man den Bürger wenig preist,  
ihn karg nennt und verschlossen:  
an Höfen, wie an nied'rer Statt,  
des bitt'ren Tadelß ward ich satt,  
daß nur auf Schacher und Geld  
sein Merk' der Bürger stellt'.

Daß wir im weiten deutschen Reich  
die Kunst einzig noch pflegen,  
d'ran dünkt' ihnen wenig gelegen:  
doch wie uns das zur Ehre gereich',  
und daß mit hohem Muth  
wir schätzen, was schön und gut,  
was werth die Kunst, und was sie gilt,  
das ward ich der Welt zu zeigen gewillt.

D'rum hört, Meister, die Gab',  
die als Preis bestimmt ich hab': —  
dem Singer, der im Kunst-Gesang  
vor allem Volk den Preis errang  
am Sankt Johannistag,  
sei er wer er auch mag,  
dem geb' ich, ein Kunst-gewog'ner,  
von Nürnberg Beit Bogner,  
mit all' meinem Gut, wie's geh' und steh',  
Eva, mein einzig Kind, zur Eh'.

## Die Meister

(sehr lebhaft durcheinander).

Das nenn' ich ein Wort! Ein Wort, ein Mann!  
 Da sieht man, was ein Nürnberger kann!  
 D'rob preiß't man euch noch weit und breit,  
 den wad'ren Bürger Bogner Zeit!

## Die Lehrlinge

(lustig aufspringend).

Alle Zeit, weit und breit:  
 Bogner Zeit!

## Vogelgesang.

Wer möchte da nicht ledig sein!

## Sachs.

Sein Weib gäb' gern wohl mancher d'rein!

## Nachtigal.

Auf, ledig' Mann!  
 Jetzt macht euch d'ran!

## Bogner.

Nun hört noch, wie ich's ernstlich mein'!  
 Ein' leblos' Gabe stell' ich nicht:  
 ein Mägdlein sitzt mit zu Gericht.  
 Den Preis erkennt die Meister-Zunft;  
 doch gilt's der Eh', so will's Vernunft,  
 daß ob der Meister Rath  
 die Braut den Ausschlag hat.

Bedmesser

(zu Rothner).

Dünkt euch das klug?

Rothner

(laut).

Versteh' ich gut,  
ihr gebt uns in des Mägdeleins Huth?

Bedmesser.

Gefährlich das!

Rothner.

Stimmt es nicht bei,  
wie wär' dann der Meister Urtheil frei?

Bedmesser.

Laßt's gleich wählen nach Herzens Ziel,  
und laßt den Meistergesang aus dem Spiel!

Bogner.

Nicht so! Wie doch? Versteht mich recht!  
Wem ihr Meister den Preis zuspricht,  
die Maid kann dem verwehren,  
doch nie einen And'ren begehren:  
ein Meistersinger muß er sein:  
nur wen ihr krönt, den soll sie frei'n.

Sachs.

Verzeiht!

Vielleicht schon ginget ihr zu weit.

Ein Mädchenherz und Meisterkunst  
 erglüh'n nicht stets von gleicher Brunst;  
 der Frauen Sinn, gar unbelehrt,  
 dünkt mich dem Sinn des Volks gleich werth.  
 Wollt ihr nun vor dem Volke zeigen,  
     wie hoch die Kunst ihr ehrt;  
 und laßt ihr dem Kinde die Wahl zu eigen,  
     wollt nicht, daß dem Spruch es wehrt':  
 so laßt das Volk auch Richter sein;  
 mit dem Kinde sicher stimmt's überein.

### Die Meister

(unruhig durcheinander).

Oho! Das Volk? Ja, das wäre schön!  
 Ade dann Kunst und Meistertön'!

### Nachtigal.

Nein, Sachs! Gewiß, das hat keinen Sinn!  
 Gäßt ihr dem Volk die Regeln hin?

### Sachs.

Vernehmt mich recht! Wie ihr doch thut!  
 Gesteht, ich kenn' die Regeln gut;  
 und daß die Kunst die Regeln bewahr',  
 bemüht' ich mich selbst schon manches Jahr.  
 Doch einmal im Jahre fand' ich's weise,  
 daß man die Regeln selbst probir',  
 ob in der Gewohnheit trägem G'leise  
 ihr' Kraft und Leben sich nicht verlier':  
     und ob ihr der Natur  
     noch seid auf rechter Spur,

daß sagt euch nur  
wer nichts weiß von der Tabulatur.  
(Die Lehrbuben springen auf und reiben sich die Hände.)

Bedmesser.

Hei! wie sich die Buben freuen!

Hans Sachs

(eifrig fortsetzend).

D'rum mocht's euch nie gereuen,  
daß jährlich am Sankt Johannisfest,  
statt daß das Volk man kommen läßt,  
herab aus hoher Meister-Wolt'  
ihr selbst euch wendet zu dem Volk'.

Dem Volke wollt ihr behagen;  
nun dächt' ich, läg' es nah',  
ihr ließ't es selbst euch auch sagen,  
ob das ihm zur Lust geschah?  
Daß Volk und Kunst gleich blüh' und wach',  
bestellt ihr so, mein' ich, Hans Sachs.

Vogelgesang.

Ihr meint's wohl recht!

Rothner.

Doch steht's d'rum faul.

Nachtigal.

Wenn spricht das Volk, halt' ich das Maul.



Die Weiskinder von Nürnberg

Rothner.

Der Kunst droht allweil' Fall und Schmach,  
Nur die der Kunst des Volkes nach.

Bedmesser.

Darin bracht' er's neu, der hier so breist:  
Gessenbauer dichtet er meist.

Vogner.

Fremd Satz, was ich mein', ist schon neu;  
zu viel auf einmal bracht' Neu! —  
So frag' ich, ob den Meistern gefällt  
Satz und Regel, wie ich's gestellt?

(Die Meister erheben sich.)

Satz.

Nur genügt der Jungfer Ausschlag-Stimm'.

Bedmesser

(für sich).

Der Schuster weht doch stets mir Grimm!

Rothner.

Wer schreibt sich als Werber ein?  
Ein Jung-Gesell muß es sein.

Bedmesser.

Vielleicht auch ein Wittwer? Fragt nur den Satz!

Sachs.

Nicht doch, Herr Meister! Aus jüng'rem Wachs  
als ich und ihr muß der Freier sein,  
soll Euchen ihm den Preis verlei'h'n.

Bedmesser.

Als wie auch ich? — Grober Gesell

Rothner.

Begehrt wer Freiung, der komm' zur Stell'!  
Ist Jemand gemeld't, der Freiung begehrt?

Bogner.

Wohl, Meister! Zur Tagesordnung kehrt!  
Und nehmt von mir Bericht,  
wie ich auf Meister-Pflicht  
einen jungen Ritter empfehle,  
der wünscht, daß man ihn wähle,  
und heut' als Meistersinger frei'. —  
Mein Junker von Stolzing, kommt herbei!

Walther

(tritt vor und verneigt sich).

Bedmesser

(für sich).

Dacht' ich mir's doch! Geht's da hinaus, Zeit?

(Laut.)

Meister, ich mein', zu spät ist's der Zeit.

## Die Meister

(durcheinander).

Der Fall ist neu. — Ein Ritter gar?  
 Soll man sich freu'n? — Ober wär' Gefahr?  
 Immerhin hat's ein groß' Gewicht,  
 daß Meister Pogner für ihn spricht.

## Rothner.

Soll uns der Junker willkommen sein,  
 zuvor muß er wohl vernommen sein.

## Pogner.

Beruehnt ihn gut! Wünsch' ich ihm Glück,  
 nicht bleib' ich doch hinter der Regel zurück.  
 Thut, Meister, die Fragen!

## Rothner.

So mög' uns der Junker sagen:  
 ist er frei und ehrlich geboren?

## Pogner.

Die Frage geht verloren,  
 da ich euch selbst beß' Bürge steh',  
 daß er aus frei' und edler Eh':  
 von Stolzing Walther aus Frankenland,  
 nach Brief' und Urkund' mir wohlbekannt.  
 Als seines Stammes letzter Sproß,  
 verließ er neulich Hof und Schloß,  
 und zog nach Nürnberg her,  
 daß er hier Bürger wär'.

Bedmesser

(zum Nachbar).

Neu-Junker-Unkraut! Thut nicht gut.

Nachtigal

(laut).

Freund Pogner's Wort Genüge thut.

Sachs.

Wie längst von den Meistern beschlossen ist,  
ob Herr, ob Bauer, hier nichts beschiebt:  
hier fragt sich's nach der Kunst allein,  
wer will ein Meistersinger sein.

Rothner.

D'rum nun frag' ich zur Stell':  
welch' Meisters seid ihr Gesell'?

Walther.

Am stillen Herd in Winterszeit,  
wenn Burg und Hof mir eingeschnei't,  
wie einst der Lenz so lieblich lacht',  
und wie er bald wohl neu erwacht',  
ein altes Buch, vom Ahn' vermacht,  
gab das mir oft zu lesen:  
Herr Walther von der Vogelweid',  
der ist mein Meister gewesen.

Sachs.

Ein guter Meister!

Bedmesser.

Doch lang' schon todt:  
wie lehrt' ihn der wohl der Regel Gebot?

Rothner.

Doch in welcher Schul' das Singen  
mocht' euch zu lernen gelingen?

Walther.

Wann dann die Flur vom Frost befreit,  
und wiederlehrt die Sommerzeit,  
was einst in langer Winternacht  
das alte Buch mir kund gemacht,  
das schallte laut in Waldespracht,  
das hört' ich hell erklingen:  
im Wald dort auf der Vogelweib',  
da lernt' ich auch das Singen.

Bedmesser.

Oho! Von Finken und Meisen  
lerntet ihr Meister-Weisen?  
Das mag denn wohl auch darnach sein!

Vogelgesang.

Zwei art'ge Stollen faßt' er da ein.

Bedmesser.

Ihr lobt ihn, Meister Vogelgesang?  
Wohl weil er vom Vogel lernt' den Gesang?

**Rothner**

(bei Seite zu den Meistern).

Was meint ihr, Meister? Frag' ich noch fort?  
Mich dünkt, der Junker ist fehl am Ort.

**Sachs.**

Das wird sich baldlich zeigen:  
wenn rechte Kunst ihm eigen,  
und gut er sie bewährt,  
was gilt's, wer sie ihn gelehrt?

**Rothner.**

Meint, Junker, ihr in Sang' und Dicht'  
euch rechtlich unterwiesen,  
und wollt ihr, daß im Junstgericht  
zum Meister wir euch kiesen:  
seid ihr bereit, ob euch gerieth  
mit neuer Find' ein Meisterlied,  
nach Dicht' und Weis' eu'r eigen,  
zur Stunde jezt zu zeigen?

**Walther.**

Was Winternacht,  
was Baldes Pracht,  
was Buch' und Hain mich wiesen;  
was Dichter-Sanges Wundermacht  
mir heimlich wollt' erschließen;  
was Rosses Schritt  
beim Rassen-Ritt,  
was Reihen-Tanz  
bei heit'rem Schanz

mir sinnend gab zu lauschen:  
 gilt es des Lebens höchsten Preis  
 um Sang mir einzutauschen,  
 zu eig'nem Wort und eig'ner Weis'  
 will enig mir es fließen,  
 als Meistersang, ob den ich weiß,  
 euch Meistern sich ergießen.

Bedmesser.

Entnahm't ihr 'was der Worte Schwall?

Vogelgesang.

Ei nun, er wagt's.

Nachtigal.

Merkwürd'ger Fall!

Rothner.

Nun, Meister, wenn's gefällt,  
 werd' das Gemerk bestellt. —  
 Wählt der Herr einen heil'gen Stoff?

Walther.

Was heilig mir,  
 der Liebe Panier  
 schwing' und sing' ich, mir zu Hoff'.

Rothner.

Das gilt uns weltlich: d'rum allein,  
 Merker Bedmesser, schließt euch ein!

## Bedmesser

(aufstehend und dem Gemerk zuschreitend).

Ein sau'reß Amt, und heut' zumal;  
wohl giebt's mit der Kreide manche Qual. —

Herr Ritter, wißt:

Sixtus Bedmesser Merker ist;

hier im Gemerk

verrichtet er still sein strenges Werk.

Sieben Fehler giebt er euch vor,

die merkt er mit Kreide dort an:

wenn er über sieben Fehler verlor,

dann versang der Herr Rittersmann. —

Gar fein er hört;

doch daß er euch den Muth nicht stört,

säh't ihr ihm zu,

so giebt er euch Ruh',

und schließt sich gar hier ein, —

läßt Gott euch befohlen sein.

(Er hat sich in das Gemerk gesetzt, streckt mit dem Rechten den Kopf höflich nickend heraus, und zieht den vorderen Vorhang, den zuvor der Lehrbuben geöffnet hatte, wieder ganz zusammen, so daß er unsichtbar  
)

## Rothner

die von den Lehrbuben aufgehängten „Leges Tabulaturae“ von der Wand genommen).

Was euch zum Liede Richt' und Schnur,  
vernehmt nun aus der Tabulatur. —

(Er liest.)

„Ein jedes Meistergesanges Bar  
stell' ordentlich ein Gemäße dar



aus unterschiedlichen Gesezen,  
 die Keiner soll verletzen.  
 Ein Gesez besteht aus zweenen Stollen,  
 die gleiche Melodei haben sollen,  
 der Stoll' aus etlicher Vers' Gebänd',  
 der Vers hat seinen Reim am End'.  
 Darauf so folgt der Abgesang,  
 der sei auch etlich' Verse lang,  
 und hab' sein' besondere Melodei,  
 als nicht im Stollen zu finden sei.  
 Derlei Gemäses mehre Varen  
 soll ein jed' Meisterlied bewahren;  
 und wer ein neues Lied gericht',  
 das über vier der Eyllen nicht  
 eingreift in and'rer Meister Weis',  
 dess' Lied erwerb' sich Meister-Preis." —  
 Nun setzt euch in den Singestuhl!

Walther.

Hier in den Stuhl?

Kothner.

Wie's Brauch der Schul'.

Walther

(b. steigt den Stuhl, und setzt sich mit Mißbehagen).

Für dich, Geliebte, sei's gethan!

Kothner

(sehr laut).

Der Sänger sitzt.

Bedmesser

(im Gemerl, sehr grell).

Fanget an!

Walther

(nach einiger Sammlung).

Fanget an!

So rief der Lenz in den Wald,  
daß laut es ihn durchhallt:  
und wie in fern'ren Wellen  
der Hall von dannen flieht,  
von weither nah't ein Schwellen,  
daß mächtig näher zieht;

es schwillt und schallt,

es tönt der Wald

von holder Stimmen Gemenge;

nun laut und hell

schon nah' zur Stell',

wie wächst der Schwall!

Wie Glockenhall

ertof't des Jubels Gedränge!

Der Wald,

wie bald

antwortet' er dem Ruf,

der neu ihm Leben schuf,

stimmte an

daß süße Lenzes-Lied! —

Ian hat aus dem Gemerl wiederholt unmuthige Seufzer des Merkers  
stiges Anstreichen mit der Kreide vernommen. Auch Walther hat es  
t, und fährt, dadurch für eine kurze Weile gestört, fort.)

In einer Dornenhecken,

von Neid und Gram verzehrt,

mußt' er sich da verstecken,  
 der Winter, Grimm-beweht:  
 von dürrem Laub umrauscht  
 er lauert da und lauscht,  
 wie er das frohe Singen  
 zu Schaden könnte bringen. —

(Unmuthig vom Stuhl aufstehend.)

Doch: fanget an!  
 So rief es mir in die Brust,  
 als noch ich von Liebe nicht wußt'.  
 Da fühlt' ich's tief sich regen,  
 als weckt' es mich aus dem Traum;  
 mein Herz mit bebenden Schlägen  
 erfüllte des Busens Raum:  
     das Blut, es wallt  
     mit Allgewalt,  
 geschwellt von neuem Gefühle;  
     aus warmer Nacht  
     mit Übermacht  
     schwillt mir zum Meer  
     der Seufzer Heer  
 in wildem Wonne-Gewühle:  
     die Brust,  
     mit Lust  
 antwortet sie dem Ruf,  
 der neu ihr Leben schuf:  
     stimmt nun an  
 das hehre Liebes-Lied!

Bedmesser

(der immer unruhiger geworden, reißt den Vorhang auf).  
 Seid ihr nun fertig?

Walther.

Wie fraget ihr?

Bedmesser

(die ganz mit Kreidestrichen bedeckte Tafel heraushaltend).

Mit der Tafel ward ich fertig schier.

(Die Meister müssen lachen.)

Walther.

Hört doch! Zu meiner Frauen Preis  
gelang' ich jetzt erst mit der Weis'.

Bedmesser

(das Gemert verlassend).

Singt, wo ihr wollt! Hier habt ihr verthan. —

Ihr Meister, schaut die Tafel euch an:

so lang' ich leb', ward's nicht erhört;

ich glaubt's nicht, wenn ihr's all' auch schwört!

(Die Meister sind im Aufstand durcheinander.)

Walther.

Erlaubt ihr's, Meister, daß er mich stört?

Blieb' ich von Allen ungehört?

Bogner.

Ein Wort, Herr Merker! Ihr seid gereizt!

Bedmesser.

Sei Merker fortan, wer danach geizt!

Doch daß der Ritter versungen hat,  
 beleg' ich erst noch vor der Meister Rath.  
 Zwar wird's 'ne harte Arbeit sein:  
 wo beginnen, da wo nicht aus noch ein?  
 Von falscher Zahl, und falschem Gebänd'  
     schweig' ich schon ganz und gar;  
 zu kurz, zu lang, wer ein End' da fänd'!  
 Wer meint hier im Ernst einen Bar?  
 Auf „blinde Meinung“ klag' ich allein:  
 sagt, konnt' ein Sinn unsinniger sein?

### Mehrere Meister.

Man ward nicht klug! Ich muß gesteh'n,  
 ein Ende konnte Keiner ersch'n.

### Bedmesser.

Und dann die Weis'! Welch' tolles Getreiß'  
 aus „Abenteuer“, „blau Rittersporn“=Weis',  
 „hoch Tannen“= und „stolz Jüngling“=Ton!

### Rothner.

Ja, ich verstand gar nichts davon!

### Bedmesser.

Kein Absatz wo, kein' Coloratur,  
 von Melodei auch nicht eine Spur!

### Mehrere Meister (durcheinander).

Wer nennt das Gesang?  
 's ward einem bang'!

Eitel Ohrgeschinder!  
Gar nichts dahinter!

Rothner.

Und gar vom Singstuhl ist er gesprungen!

Bedmesser.

Wird erst auf die Fehlerprobe gedrungen?  
Oder gleich erklärt, daß er versungen?

Sachs

er vom Beginne an Walther mit zunehmendem Ernste zugehört).

Halt! Meister! Nicht so geeilt!  
Nicht jeder eure Meinung theilt. —  
Des Ritters Lied und Weise,  
sie fand ich neu, doch nicht verwirrt;  
verließ er uns're G'leise,  
schritt er doch fest und unbeirrt.  
Wollt ihr nach Regeln messen,  
was nicht nach eurer Regeln Lauf,  
der eig'nen Spur vergessen,  
sucht davon erst die Regeln auf!

Bedmesser.

Aha! Schon recht! Nun hört ihr's doch:  
den Stümpfern öffnet Sachs ein Loch,  
da aus und ein nach Belieben  
ihr Wesen leicht sie trieben.  
Singet dem Volk auf Markt und Gassen;  
hier wird nach den Regeln nur eingelassen.

Sachs.

Herr Meister, was doch solch' ein Eifer?  
 Was doch so wenig Ruh'?  
 Eu'r Urtheil, dünkt mich, wäre reifer,  
 hörtet ihr besser zu.  
 Darum, so komm' ich jetzt zum Schluß,  
 daß den Junker zu End' man hören muß.

Bedmesser.

Der Meister Junst, die ganze Schul',  
 gegen den Sachs da sind sie Null.

Sachs.

Verhüt' es Gott, was ich begeh'r,  
 daß das nicht nach den Gesetzen wär'!  
 Doch da nun steht's geschrieben,  
 der Meister werde so bestellt,  
 daß weder Haß noch Lieben  
 das Urtheil trüben, das er fällt.  
 Geht der nun gar auf Freiers-Füßen,  
 wie sollt' er da die Lust nicht büßen,  
 den Nebenbuhler auf dem Stuhl  
 zu schmähen vor der ganzen Schul'?

(Walther flammt auf.)

Nachtigal.

Ihr geht zu weit!

Rothner.

Persönlichkeit!

B o g n e r

(zu den Meistern).

Vermeidet, Meister, Zwist und Streit!

B e d m e s s e r.

Ei, was kümmert's doch Meister Sachsen,  
auf was für Füßen ich geh'?

Ließ' er d'rob lieber Sorge sich wachsen,  
daß nichts mir drück' die Zeh'!

Doch seit mein Schuster ein großer Poet,  
gar übel es um mein Schuhwerk steht;  
da seht, wie es schlappet,  
und überall flappet!

All' seine Vers' und Reim'  
ließ' ich ihm gern daheim,  
Historien, Spiel' und Schwänke dazu,  
brächt' er mir morgen die neuen Schuh'!

S a c h s.

Ihr mahnt mich da gar recht:  
doch schickt sich's, Meister, sprecht,  
daß, find' ich selbst dem Eseltreiber  
ein Sprüchlein auf die Sohl',  
dem hochgelahrten Herrn Stadtschreiber  
ich nichts d'rauf schreiben soll?  
Das Sprüchlein, das eu'r würdig sei,  
mit all' meiner armen Poeterei  
fand ich noch nicht zur Stund';  
doch wird's wohl jetzt mir kund,  
wenn ich des Ritters Lied gehört:  
d'rum sing' er nun weiter ungestört!.

(Walthar, in großer Aufregung, stellt sich auf den Singstuhl.)



## Die Meister.

Genug! Zum Schluß!

Sachs

(zu Walther).

Singt, dem Herrn Meister zum Verdruß!

Bedmesser

(holt, während Walther beginnt, aus dem Gemerk die Tafel herbei, hält sie während des Folgenden, von Einem zum Andern sich wendend, Prüfung den Meistern vor, die er schließlich zu einem Kreis um sich zu einigen bemüht ist, welchem er immer die Tafel zur Einsicht vorhält).

[Zugleich mit dem Folgenden bis zum Schlusse des Aufzuges]

Was sollte man da wohl noch hören?

Wär's nicht nur uns zu bethören?

Jeden der Fehler groß und klein,

setzt genau auf der Tafel ein. —

„Falsch Gebänd“, „unredbare Worte“,

„Kleb-Sylben“, hier „Laster“ gar;

„Acquivoca“, „Reim am falschen Orte“,

„verkehrt“, „verstellt“ der ganze Bar;

ein „Glickgesang“ hier zwischen den Stollen;

„blinde Meinung“ allüberall;

„unklare Wort“, „Differenz“, hie „Schrollen“,

da „falscher Athem“, hier „Überfall“.

Ganz unverständliche Melodei!

Aus allen Tönen ein Mischgebräu'!

Scheu'tet ihr nicht das Ungemach,

Meister, zählt mir die Striche nach!

Verloren hätt' er schon mit dem acht:

doch so weit wie der hat's noch Keiner gebracht!

Wohl über fünfzig, schlecht gezählt!  
Sagt, ob ihr euch den zum Meister wählt?

### Die Meister

(durcheinander).

Ja wohl, so ist's! Ich seh' es recht!  
Mit dem Herrn Ritter steht es schlecht.  
Mag Sachs von ihm halten, was er will,  
hier in der Singschul' schweig' er still!  
Bleibt einem Jeden doch unbenommen,  
wen er zum Genossen begehrt?  
Wär' uns der erste Best' willkommen,  
was blieben die Meister dann werth? —  
Hei! wie sich der Ritter da quält!  
Der Sachs hat ihn sich erwählt. —  
's ist ärgerlich gar! D'rum macht ein End'!  
Auf, Meister, stimmt und erhebt die Händ'!

### B o g n e r

(für sich).

Ja wohl, ich seh's, was mir nicht recht:  
mit meinem Junter steht es schlecht! —  
Weiche ich hier der Übermacht,  
mir ahnet, daß mir's Sorge macht.  
Wie gern sah' ich ihn angenommen,  
als Eidam wär' er mir gar werth:  
nenn' ich den Sieger nun willkommen,  
wer weiß, ob ihn mein Kind begehrt!  
Gesteh' ich's, daß mich das quält,  
ob Eva den Meister wählt!

## Walt her

(in übermüthig verzeihselter Begeisterung, hoch auf dem Singstuhl  
und auf die unruhig durcheinander sich bewegenden Meister her)

Aus finst'rer Dornenheiden  
die Gule rauscht' hervor,  
thät rings mit Kreischen weden  
der Raben heis'ren Chor:  
in nächt'gem Heer zu Hauf  
wie Kräbzen all' da auf,  
mit ihren Stimmen, den hohlen,  
die Elstern, Kräb'n und Dohlen!

Auf da steigt  
mit gold'nem Flügelpaar  
ein Vogel wunderbar:  
sein strahlend hell Gefieder  
licht in den Lüften blinkt;  
schwebt selig hin und wieder,  
zu Flug und Flucht mir winkt.

Es schwillt das Herz  
von süßem Schmerz  
der Noth entwachsen Flügel  
es schwingt sich auf  
zum kühnen Lauf,  
zum Flug durch die Luft  
aus der Städte Gruft,  
dahin zum heim'ichen Hügel,  
dahin zur grünen Vogelweid',  
wo Meister Walt her einst mich freit';  
da sing' ich hell und hehr  
der liebsten Frauen Ehr':  
auf das steigt,

ob Meister-Kräh'n ihm ungeneigt,  
das stolze Minne-Lied. —  
Ade, ihr Meister, hienied'!

läßt mit einer stolz verächtlichen Gebärde den Stuhl und wendet sich  
zum Fortgehen.)

### Sachs

(Walther's Gesang folgend).

Ha, welch' ein Muth!  
Begeist'rungs-Bluth! —  
Ihr Meister, schweigt doch und hört!  
Hört, wenn Sachs euch beschwört! —  
Herr Merker da! Gönnt doch nur Ruh'!  
Laßt And're hören! Gebt das nur zu! —  
Umsonst! All' eitel Trachten!  
Raum vernimmt man sein eigen Wort!  
Des Junkers will Keiner achten: —  
das heiß' ich Muth, singt der noch fort!  
Das Herz auf dem rechten Fleck:  
ein wahrer Dichter-Red'! —  
Mach' ich, Hans Sachs, wohl Vers' und Schuh',  
ist Ritter der und Poet dazu.

### Die Lehrbuben

welche längst sich die Hände rieben und von der Bank aufsprangen,  
en jetzt gegen das Ende wieder ihren Reiben und tanzen um das  
rk).

Glück auf zum Meistersingen,  
mögt ihr euch das Kränzlein erschwingen:  
das Blumenfränzlein aus Seiden fein,  
wird das dem Herrn Ritter beschieden sein?

Bedmesser.

Run, Meister, linder's an!

(Die Rebrzahl hebt die Hände auf)

Alle Meister.

Verjungen und verthan!

(Alles geht in Aufregung aufeinander; lustiger Tumult der Lehrlinge, welche sich des Gemeines und der Meisterbänke bemächtigen, wodurch Gern und Durcheinander der nach dem Auszuge sich wendenden Meister entsteht. — Sachs, der allein im Vordergrund verblieben, blickt noch gedankenvoll auf dem letzten Eingekerkerten; als der Lehrlingen auch diesen erschauen, und sich durch mit humoristisch-humantlicher Gebärde sich abwendet, fällt der Vorzug

## Zweiter Aufzug.

(Die Bühne stellt im Vordergrunde eine Straße im Längendurchschnitte welche in der Mitte von einer schmalen Gasse, nach dem Hintergrunde umm abbiegend, durchschnitten wird, so daß sich im Front zwei Eckhäuser stehen, von denen das eine, reichere, rechts — das Haus Pagner's, das andere, einfachere, links — das des Hans Sachs ist. — Zu Pagner's führt von der vorderen Straße aus eine Treppe von mehreren Stufen: eine Thüre, mit Steinsitzen in den Nischen. Zur Seite ist der Raum, welcher nahe an Pagner's Hause, durch eine dickstämmige Linde abgegränzt; ein Gebüsch umgiebt sie am Fuße, vor welchem auch eine Steinbank angesetzt ist. — Der Eingang zu Sachsens Hause ist ebenfalls nach der vorderen Straße zu gelegen: eine getheilte Ladenthüre führet hier unmittelbar in die Schmiedewerkstatt; dicht dabei steht ein Fliederbaum, dessen Zweige bis über die Fenster hereinhängen. Nach der Gasse zu hat das Haus noch zwei Fenster, von denen das eine zur Werkstatt, das andere zu einer dahinter liegenden Kammer gehört.) [Alle Häuser namentlich auch die der engeren Gasse, müssen Laden haben.]

Weiterer Sommerabend; im Verlaufe der ersten Auftritte allmählich einsetzende Nacht.)

David ist darüber her, die Fensterläden nach der Gasse zu von außen zu schließen. Andere Lehrlinge thun das Gleiche bei anderen Häusern.)

### Lehrlinge

(während der Arbeit).

Johannistag! Johannistag!

Blumen und Bänder so viel man mag!

David

(für sich).

„Das Blumenfränzlein von Seiden fein,  
möcht' es mir balde beschieden sein!“

Magdalene

(ist mit einem Korbe am Arme aus Pogner's Hause gekommen und  
David unbemerkt sich zu nähern).

Hst! David!

David

(nach der Gasse zu sich umwendend).

Ruft ihr schon wieder?  
Singt allein eure dummen Lieder!

Lehrbuben.

David, was soll's?  
Wär'st nicht so stolz,  
schaut'st besser um,  
wär'st nicht so dumm!  
„Johannistag! Johannistag!“  
Wie der nur die Jungfer Lene nicht kennen mag!

Magdalene.

David! Hör' doch! Kehr' dich zu mir!

David.

Ach, Jungfer Lene! Ihr seid hier?

Magdalene

(auf ihren Korb deutend).

Bring' dir 'was Gut's: schau' nur hinein!

Das soll für mein lieb' Schäkel sein. —  
 Erst aber schnell, wie ging's mit dem Ritter?  
 Du riethest ihm gut? Er gewann den Kranz?

David.

Ach, Jungfer Lene! Da steht's bitter;  
 der hat verthan und versungen ganz!

Magdalene.

Versungen? Verthan?

David.

Was geht's euch nur an?

Magdalene

Korb, nach welchem David die Hand ausstreckt, heftig zurückziehend).

Hand von der Taschen!

Nichts da zu naschen! —

Hilf Gott! Unser Junker verthan!

(Sie geht mit Gebärden der Trostlosigkeit nach dem Hause zurück.)

David

(sieht ihr verblüfft nach).

Die Lehrbuben

unvermerkt näher geschlichen waren, gelauscht hatten und sich jetzt, wie  
 glückwünschend, David präsentiren).

Heil, Heil zur Eh' dem jungen Mann!

Wie glücklich hat er gefrei't!

Wir hörten's All', und sahen's an:

der er sein Herz geweih't,



für die er läßt sein Leben,  
die hat ihm den Korb nicht gegeben.

David

(auffahrend).

Was steht ihr hier faul?  
Gleich haltet eu'r Maul!

Die Lehrbuben

(David umtanzend).

Johannistag! Johannistag!  
Da frei't ein Jeder wie er mag.  
Der Meister frei't,  
der Bursche frei't,  
da giebt's Geschlamb' und Geschlumbfer!  
Der Alte frei't  
die junge Maid,  
der Bursche die alte Zumbfer! —  
Zuchhei! Zuchhei! Johannistag!

(David ist im Begriff wüthend drein zu schlagen, als Sachs, der aus der Gasse hervorgekommen, dazwischen tritt. Die Buben fahren auseinander.)

Sachs.

Was giebt's? Treff' ich dich wieder am Schlag?

David.

Nicht ich! Schandlieder singen die.

Sachs.

Hör' nicht d'rauf! Vern's besser wie sie! —  
Zur Ruh'! In's Haus! Schließ' und mach' Licht!

David.

Hab' ich noch Singstund'?

Sachs.

Nein, sing'st nicht!

Zur Straf' für dein heutig' frech' Erdreisten. —

Die neuen Schuh' steck' auf den Leisten!

Ind Beide in die Werkstatt eingetreten und gehen durch innere Thüren ab. Die Lehrbuben haben sich ebenfalls zerstreut.)

Bogner und Eva, wie vom Spaziergange heimkehrend, die Tochter leicht am Arm des Vaters eingehengt, sind, beide schweigsam und in Gedanken, die heraufgekommen.)

Bogner

auf der Gasse, durch eine Klinke im Fensterladen von Sachsens Werkstatt spähend).

Lass' seh'n, ob Nachbar Sachs zu Haus? —

Gern spräch' ich ihn. Trät' ich wohl ein?

Er kommt mit Licht aus der Kammer, setzt sich damit an den Werkstisch am Fenster und macht sich über die Arbeit her.)

Eva.

Er scheint daheim: kommt Licht heraus.

Bogner.

Thu' ich's? — Zu was doch! — Besser, nein!

(Er wendet sich ab.)

Die Meistersinger von Nürnberg.

Will Einer Etwas wagen,  
was ließ' er da sich sagen? — —

(Nach einigem Sinnen.)

War er's nicht, der meint', ich ging' zu weit? ..  
Und blieb ich nicht im Geleise,  
war's nicht in seiner Weise? —  
Doch war's vielleicht auch — Eitelkeit? —

(Eva.)

Und du, mein Kind, sagst mir nichts?

Ja.

Ein folgsam Kind, gefragt nur spricht's.

Hogner.

Wie klug! Wie gut! — Komm', setz' dich hier  
ein' Weil' noch auf die Bank zu mir.

(Er setzt sich auf die Steinbank unter der Linde.)

Eva.

Wird's nicht zu kühl?  
's war heut' gar schwül.

Hogner.

Nicht doch, 's ist mild und labend;  
gar lieblich lind der Abend.

(Eva setzt sich bekommen.)

Das deutet auf den schönsten Tag,  
der morgen dir soll scheinen.  
O Kind, sagt dir kein Herzensschlag,  
welch' Glück dich morgen treffen mag,

wenn Nürnberg, die ganze Stadt  
mit Bürgern und Gemeinen,  
mit Zünften, Volk und hohem Rath,  
vor dir sich soll vereinen,  
daß du den Preis,  
das edle Reis,  
ertheilest als Gemahl  
dem Meister deiner Wahl.

Eva.

Lieb' Vater, muß es ein Meister sein?

Bogner.

Hör' wohl: ein Meister deiner Wahl.

(Magdalene erscheint an der Thüre und winkt Eva.)

Eva

(zerstreut).

Ja, — meiner Wahl. — Doch, tritt nun ein —  
Gleich, Lene, gleich! — zum Abendmahl.

Bogner

(ärgerlich aufstehend).

's giebt doch keinen Gast?

Eva

(wie oben).

Wohl den Junfer?

Bogner

(verwundert).

Wie so?

Eva.

Sah'st ihn heut' nicht?

Bogner

(halb für sich).

Ward sein' nicht froh. —  
Nicht doch! — Was denn? — Ei! werd' ich dumm?

Eva.

Lieb' Väterchen, komm'! Geh', kleid' dich um!

Bogner

(voran in das Haus gehend).

Um! — Was geht mir im Kopf doch 'rum?  
(Ab.)

Magdalene

(heimlich).

Hast' was heraus?

Eva

(ebenso).

Blieb still und stumm.

Magdalene.

Sprach David: meint', er habe verthan.

Eva.

Der Ritter? — Hilf Gott, was fing' ich an!  
Ach, Lene! die Angst: wo 'was erfahren?

Magdalene.

Vielleicht vom Sachs?

Eva.

Ach, der hat mich lieb!

Gewiß, ich geh' hin.

Magdalene.

Lass' d'rin nichts gewahren!

Der Vater merkt' es, wenn man jetzt blieb'. —

Nach dem Mahl: dann hab' ich dir noch 'was zu sagen,  
was Jemand geheim mir aufgetragen.

Eva.

Wer denn? Der Junker?

Magdalene.

Nichts da! Nein!

Bedmesser.

Eva.

Das mag 'was rechtes sein!

(Sie gehen in das Haus.)

Es ist, in leichter Hauskleidung, in die Werkstatt zurückgekommen. Er wendet sich zu David, der an seinem Werkische verblieben ist.)

Sachs.

Zeig' her! — 's ist gut. — Dort an die Thür'

rück' mir Tisch und Schemel herfür! —

Leg' dich zu Bett! Wach' auf bei Zeit,

verschlaf' die Dummheit, sei morgen gescheit!

David

(richtet Tisch und Schemel).

Schafft ihr noch Arbeit?

Sachs.

Kümmert dich das?

David

(für sich).

Was war nur der Lene? — Gott weiß, was! —  
Warum wohl der Meister heute wacht?

Sachs.

Was steh'st noch?

David.

Schlaft wohl, Meister!

Sachs.

Gut' Nacht!

(David geht in die Kammer ab.)

Sachs

(legt sich die Arbeit zurecht, setzt sich an der Thüre auf den Schemel, dann die Arbeit wieder liegen, und lehnt, mit dem Arm auf dem geschnittenen Untertheil des Ladens gestützt, sich zurück).

Wie duftet doch der Flieder  
so mild, so stark und voll!  
Mir löst es weich die Glieder,  
will, daß ich 'was sagen soll. —  
Was gilt's, was ich dir sagen kann?  
Bin gar ein arm einfältig Mann!  
Soll mir die Arbeit nicht schmecken,  
gäb'st, Freund, lieber mich frei:  
thät' besser das Leder zu strecken,  
und ließ' alle Poeterei! —

(Er versucht wieder zu arbeiten. Läßt ab und sinnt.)

Und doch, 's will halt nicht geh'n. —

Ich fühl's, — und kann's nicht versteh'n; —  
kann's nicht behalten, — doch auch nicht vergessen;  
und fass' ich es ganz, — kann ich's nicht messen. —

Doch wie auch wollt' ich's fassen,  
was unermesslich mir schien?

Rein' Regel wollte da passen,  
und war doch kein Fehler drin. —

Es klang so alt, und war doch so neu, —  
wie Vogelsang im süßen Mai: —

wer ihn hört,  
und wahnbethört

sänge dem Vogel nach,  
dem brächt' es Spott und Schmach. —

Lenzes Gebot,  
die süße Noth,

die legten's ihm in die Brust:  
nun sang er, wie er muß!

Und wie er muß', so konnt' er's;  
das merkt' ich ganz besonders.

Dem Vogel, der heut' sang,  
dem war der Schnabel hold gewachsen;  
macht' er den Meistern bang,  
gar wohl gefiel er doch Hans Sachsen.

1 ist auf die Straße getreten, hat schlichtern spähend sich der Werkstatt genähert, und steht jetzt unvermerkt an der Thüre bei Sachs.)

Eva.

Gut'n Abend, Meister! Noch so fleißig?

Sachs

(ist angenehm überrascht aufgesprungen).

Ei, Kind! Lieb' Evchen? Noch so spät?



Und doch, warum so spät noch, weiß ich:  
die neuen Schuh'?

Eva.

Wie fehl er rath!  
Die Schuh' hab' ich noch gar nicht probirt;  
sie sind so schön, so reich geziert,  
daß ich sie noch nicht an die Füß' mir getraut.

Sachs.

Doch sollst sie morgen tragen als Braut?

Eva

(hat sich dicht bei Sachs auf den Steinsetz gesetzt).  
Wer wäre denn Bräutigam?

Sachs.

Weiß ich das?

Eva.

Wie wißt denn ihr, ob ich Braut?

Sachs.

Ei was!

Das weiß die Stadt.

Eva.

Ja, weiß es die Stadt,  
Freund Sachs gute Gewähr dann hat.  
Ich dacht', er wüßt' mehr.

Sachs.

Was sollt' ich wissen?

Eva.

Ei seht doch! Werd' ich's ihm sagen müssen?  
Ich bin wohl recht dumm?

Sachs.

Das sag' ich nicht.

Eva.

Dann wär't ihr wohl klug?

Sachs.

Das weiß ich nicht.

Eva.

Ihr wißt nichts? Ihr sagt nichts? — Ei, Freund Sachs,  
Jetzt merk' ich wahrlich, Pech ist kein Wachs.  
Ich hätt' euch für feiner gehalten.

Sachs.

Kind!

Beid', Wachs und Pech, vertraut mir sind.  
Mit Wachs strich ich die Seidenfäden,  
damit ich die zieren Schuh' dir gefaßt:  
heut' faß' ich die Schuh' mit dicht'ren Drähten,  
da gilt's mit Pech für den verben Gast.

Eva.

Wer ist denn der? Wohl 'was recht's?

Sachs.

Das mein' ich!

Ein Meister stolz auf Freiers Fuß,

denkt morgen zu siegen ganz alleinig:  
Herrn Beckmesser's Schuh' ich richten muß.

Eva.

So nehmt nur tüchtig Pech dazu:  
da kleb' er d'rin und laß' mir Ruh'!

Sachs.

Er hofft, dich sicher zu ersingen.

Eva.

Wie so denn der?

Sachs.

Ein Junggesell:  
's giebt deren wenig dort zur Stell'.

Eva.

Könnst's einem Wittwer nicht gelingen?

Sachs.

Mein Kind, der wär' zu alt für dich. .

Eva.

Ei was, zu alt! Hier gilt's der Kunst  
wer sie versteht, der werb' um mich

Sachs.

Lieb' Eichen! Mach'st mir blauen Dunst?

Eva.

Nicht ich! Ihr seib's; ihr macht mir Flausen!

Gesteht nur, daß ihr wandelbar;  
Gott weiß, wer jetzt euch im Herzen mag hausen!  
Glaubt' ich mich doch drin so manches Jahr.

Sachſ.

Wohl, da ich dich gern in den Armen trug?

Eva.

Ich seh', 's war nur, weil ihr kinderlos.

Sachſ.

Hatt' einst ein Weib und Kinder genug.

Eva.

Doch starb eure Frau, so wuchs ich groß.

Sachſ.

Gar groß und schön!

Eva.

D'rum dacht' ich aus,  
ihr nähm't mich für Weib und Kind in's Haus.

Sachſ.

Da hätt' ich ein Kind und auch ein Weib:  
's wär' gar ein lieber Zeitvertreib!  
Ja, ja! Das hast du dir schön erdacht.

Eva.

Ich glaub', der Meister mich gar verlacht?  
Am End' gar ließ' er sich auch gefallen,

daß unter der Nas' ihm weg von Allen  
der Bedmeßer morgen mich ersäng'?

Sach s.

Wie sollt' ich's wehren, wenn's ihm geläng'? —  
Dem wüßt' allein dein Vater Rath.

Eva.

Wo so ein Meister den Kopf nur hat!  
Käm' ich zu euch wohl, fänd' ich's zu Haus?

Sach s.

Ach, ja! Hast Recht! 's ist im Kopf mir kraus:  
hab' heut' manch' Sorg' und Wirr' erlebt;  
da mag's dann sein, daß 'was drin klebt.

Eva.

Wohl in der Singschul'? 's war heut' Gebot.

Sach s.

Ja, Kind: eine Freiung machte mir Noth.

Eva.

Ja, Sachs! Das hättet ihr gleich soll'n sagen;  
plagt' euch dann nicht mit unnützen Fragen. —  
Nun sagt, wer war's, der Freiung begehrt'?

Sach s.

Ein Junker, Kind, gar unbelehrt.

Eva.

Ein Junker? Mein, sagt! — und ward er gefrei't?

Sachſ.

Nichts da, mein Kind! 's gab gar viel Streit.

Eva.

So sagt! Erzählt, wie ging es zu?  
Macht's euch Sorg', wie ließ' mir es Ruh'? —  
So bestand er übel und hat verthan?

Sachſ.

Dhne Gnad' versang der Herr Rittersmann.

Magdalene

(kommt zum Hause heraus und ruft leise):

Bst! Evchen! Bst!

Eva.

Dhne Gnade? Wie?

Kein Mittel gäb's, daß ihm gedieh'?  
Sang er so schlecht, so fehlervoll,  
daß nichts mehr zum Meister ihm helfen soll?

Sachſ.

Mein Kind, für den ist Alles verloren,  
und Meister wird der in keinem Land;  
denn wer als Meister ward geboren,  
der hat unter Meistern den schlimmsten Stand.

Magdalene

(näher).

Der Vater verlangt.

Eva.

So sagt mir noch an,  
ob keinen der Meister zum Freund er gewann?

Sachs.

Das wär' nicht übel! Freund ihm noch sein!  
Ihm, vor dem All' sich fühlten so klein!  
Den Junker Hochmuth, laßt ihn laufen,  
mag er durch die Welt sich raufen:  
was wir erlernt mit Noth und Müh',  
dabei laßt uns in Ruh' verschmaufen!  
Hier renn' er nichts uns über'n Haufen:  
sein Glück ihm anderswo erblüh'!

Eva

(erhebt sich heftig).

Ja, anderswo soll's ihm erblüh'n,  
als bei euch garst'gen, neid'schen Mannsen:  
wo warm die Herzen noch erglüh'n,  
trotz allen tüd'schen Meister Hansen! —  
Ja, Lene! Gleich! Ich komme schon!  
Was trüg' ich hier für Trost davon?  
Da riecht's nach Pech, daß Gott erbarm'!  
Brennt' er's lieber, da würd' er doch warm!

(Sie geht heftig mit Magdalene hinüber, und verweilt sehr aufgeregt  
unter der Thüre.)

Sachs

(nickt bedeutungsvoll mit dem Kopfe).

Das dacht' ich wohl. Nun heißt's: schaff' Rath!

(Er ist während des Folgenden damit beschäftigt, auch die obere Lade  
so weit zu schließen, daß sie nur ein wenig Licht noch durchläßt; er selbst  
schwindet so fast ganz.)

Magdalene.

Hilf Gott! Was bleibst du nur so spat?  
Der Vater rief.

Eva.

Geh' zu ihm ein:  
ich sei zu Bett im Kämmerlein.

Magdalene.

Nicht doch! Hör' nur! Komm' ich dazu?  
Bedmesser fand mich; er läßt nicht Ruh',  
zur Nacht sollst du dich an's Fenster neigen,  
er will dir 'was Schönes singen und geigen,  
mit dem er dich hofft zu gewinnen, das Lied,  
ob dir das zu Gefallen gerieth.

Eva.

Das fehlte auch noch! — Räme nur Er!

Magdalene.

Hast' David geseh'n?

Eva.

Was soll mir der?

Magdalene

(halb für sich).

Ich war zu streng; er wird sich grämen.

Eva.

Sieh'st du noch nichts?



Die Meistersinger von Nürnberg.

Magdalene.

's ist als ob Leut' dort kämen.

Eva.

Wär' er's?

Magdalene.

Nach' und komm' jetzt hinan

Eva.

Nicht eh'r, bis ich sah den theuersten Mann!

Magdalene.

Ich täuschte mich dort: er war es nicht. —

Jetzt komm', sonst merkt der Vater die G'schicht'!

Eva.

Ach! meine Angst!

Magdalene.\*

Auch laß' uns berathen,  
wie wir des Bed'messer's uns entladen.

Eva.

Zum Fenster geh'st du für mich.

Magdalene.

Wie, ich? —

Das machte wohl David eiferlich?

Er schläft nach der Gassen! Hih! 's wär' fein! —

Eva

Dort hör' ich Schritte.

Magdalene.

Jetzt komm', es muß sein!

Eva.

Jetzt näher!

Magdalene.

Du irr'st! 's ist nichts, ich wett'.

Ei, komm'! Du mußt, bis der Vater zu Bett.

(Man hört innen)

Bogner's Stimme.

He! Lene! Eva!

Magdalene.

's ist höchste Zeit!

Hör'st du's? Komm'! Der Ritter ist weit.

Walther ist die Gasse heraufgekommen; jetzt biegt er um Bogner's herum: Eva, die bereits von Magdalenen am Arm hineingezogen war, reißt sich mit einem leisen Schrei los, und stürzt Walther ent-

Eva.

Da ist er!

Magdalene

(hineingehend).

Nun haben wir's! Jetzt heißt's: geschiet!

(Ab.)

Eva

(außer sich).

Ja, ihr seid es!

Nein, du bist es!

Alles sag' ich,

Die Weisknechte von Nürnberg.

denn Ihr wißt es;  
Alles klag' ich,  
denn ich weiß es,  
ihr seid Verdes,  
Geld des Preises,  
und mein einz'ger Freund!

Walther

(entschlossen).

Ach, du irr'st! In hüt dein Freund,  
der des Preises  
noch nicht würdig,  
nicht in Meistern  
ebehölig:  
mein Geiſtern  
ſand Alerachten,  
und ich weiß es,  
darf nicht trachten  
nach der Freundin Hand!

Eva.

Wie du irr'st! Der Freundin Hand,  
ertheilt nur ſie den Preis,  
wie deinen Muth Ihr Herz erfand,  
reißt ſie hüt dir das Heiß.

Walther.

Ach nein, du irr'st! Der Freundin Hand,  
war' Keinem ſie erfunden,  
wie ſie des Vaters Wille fand,  
mir war' ſie doch beſtanden.

„Ein Meistersinger muß er sein:  
nur wen ihr krönt, den darf sie frei'n!“  
So sprach er festlich zu den Herrn,  
kann nicht zurück, möcht' er's auch gern!

• Das eben gab mir Muth;  
wie ungewohnt mir Alles schien,  
ich sang mit Lieb' und Gluth,  
daß ich den Meisterschlag verdien'.

Doch diese Meister!  
Ha, diese Meister!  
Dieser Reim-Gesetz  
Leimen und Kleister!  
Mir schmilzt die Galle,  
das Herz mir stockt,  
denk' ich der Falle,  
darein ich gelockt! —  
Fort, in die Freiheit!  
Dorthin gehör' ich,  
da, wo ich Meister im Haus!  
Soll ich dich frei'n heut',  
dich nun beschwör' ich,  
flieh', und folg' mir hinaus! —  
Keine Wahl ist offen,  
nichts steht zu hoffen!  
Überall Meister,  
wie böse Geister,  
seh' ich sich rotten  
mich zu verspotten:  
mit den Gewerken,  
aus den Gemerken,  
aus allen Ecken,  
auf allen Flecken,

seh' ich zu Haufen  
 Meister nur laufen,  
 mit höhnenbem Riden  
 frech auf dich blicken,  
 in Streifen und Ringeln  
 dich umzingeln,  
 näselnd und freischend  
 zur Braut dich heischend,  
 als Meistersbuhle  
 auf dem Singestuhle,  
 zitternd und bebend,  
 hoch dich erhebend: —

und ich ertrug' es, sollt' es nicht wagen  
 grad' aus tüchtig drein zu schlagen?

(Man hört den starken Auf eines Stadtwächterhorns.  
 legt mit emphatischer Gebärde die Hand an sein Schwert, und sa-  
 sich hin:.)

Ha! . . .

Eva

(faßt ihn besänftigend bei der Hand).

Geliebter, spare den Zorn!

's war nur des Nachtwächters Horn. —

Unter der Linde

birg dich geschwinde:

hier kommt der Wächter vorbei.

Magdalene

(an der Thüre, leise).

Erchen! 's ist Zeit: mach' dich frei!

Walt her.

Du flieh'st?

Eva.

Muß ich denn nicht?

W a l t h e r.

Entweich'st?

E v a.

Dem Meißtergericht.

(Sie verschwindet mit Magdalena im Hause.)

Der Nachtwächter

Während dem in der Gasse erschienen, kommt singend nach vorn, biegt um die Ecke von Pogner's Haus, und geht nach links zu weiter ab).

„Hört ihr Leut' und laßt euch sagen,  
die Glock' hat Zehn geschlagen:  
bewahrt das Feuer und auch das Licht,  
damit Niemand kein Schad' geschieht!  
Lobet Gott den Herrn!“

(Als er hiermit abgegangen, hört man ihn abermals blasen.)

S a c h s

hinter der Thadenthüre dem Gespräche gelauscht, öffnet jetzt, bei eingezogenem Lampenlichte, ein wenig mehr).

Üble Dinge, die ich da merk':  
eine Entführung gar im Werk!  
Aufgepaßt: das darf nicht sein!

W a l t h e r

(hinter der Thüre).

Käm' sie nicht wieder? O der Pein! —  
Doch ja! Sie kommt dort! — Weh' mir, nein!  
Die Alte ist's! — Doch aber — ja!

E v a

in Magdalena's Kleidung wieder zurückgekommen, und geht auf Walther zu).

Das thör'ge Kind: da hast du's! da!  
(Sie stürzt ihm an die Brust.)

Walt her.

O Himmel! Ja! Nun wohl ich weiß,  
daß ich gewann den Meisterpreis.

Eva.

Doch nun kein Besinnen!  
Von hinnen! Von hinnen!  
O wären wir weit schon fort!

Walt her.

Hier durch die Gasse: dort  
finden wir vor dem Thor  
Knecht und Kofse vor.

(Als sich Beide wenden, um in die Gasse einzulegen, läßt Sachs dem er die Lampe hinter eine Glaskugel gestellt, einen hellen Lichtschein, die ganz wieder geöffnete Ladenthüre, quer über die Straße fallen, so daß und Walther sich plötzlich hell beleuchtet sehen.)

Eva

(Walther hastig zurückziehend).

O weh', der Schuster! Wenn der uns sah'!  
Birg dich! Komm' ihm nicht in die Näh'!

Walt her.

Welch' and'rer Weg führt uns hinaus?

Eva

(nach rechts deutend).

Dort durch die Straße: doch der ist kraus,  
ich kenn' ihn nicht gut; auch stießen wir dort  
auf den Wächter.

Walt her.

Nun denn: durch die Gasse!

Eva.

Der Schuster muß erst vom Fenster fort.

Walther.

Ich zwing' ihn, daß er's verlasse.

Eva.

Zeig' dich ihm nicht: er kennt dich!

Walther.

Der Schuster?

Eva.

's ist Sachs!

Walther.

Hans Sachs? Mein Freund?

Eva.

Glaub's nicht!

Von dir zu sagen Übles nur wußt' er.

Walther.

Wie, Sachs? Auch er? — Ich lösch' ihm das Licht!

Bedmesser ist, dem Nachtwächter in einiger Entfernung nachschleichend, heraufgelommen, hat nach den Fenstern von Pogners' Hause gehend, an Sachsens Haus angelehnt, zwischen den beiden Fenstern einen Platz ausgesucht, auf welchem er sich, immer nur nach dem gegenüber dem Fenster aufmerksam lugend, niedergelassen hat: jetzt stimmt er eine alte Laute.)

Eva

(Walther zurückhaltend).

Thu's nicht! — Doch horch!



Walter:

Com — — —

Eva.

Ich meine dich!

Walter

Wie wird der hang?

Der Schüler, fuß, sag ein das Ding —  
so sei's gewagt!

Eva

Mich! Hörst du denn nicht?

Ein And'rer kam, und nahm dich stand

Walter.

Ich hör's und seh's: ein Muffant.  
Was will der hier so ipat des Nachts?

Eva.

's ist Bedmesser schon!

Sachs

(als er den ersten Ton der Laute vernommen, hat, von einem  
Einfall erlöst, das Licht wieder etwas eingezogen, leise auch den aus  
des Ladens geöffnet, und seinen Werkisch ganz unter die Thüre geh  
hat er Eva's Ausruf vernommen).

Aha! Ich dacht's!

Walter.

Der Werker! Er? in meiner Gewalt?  
Drauf zu! Den Lung'rer mach' ich kalt!

Eva.

Um Gott, so hör'! Willst den Vater weiden?

Er singt ein Lied, dann zieht er ab.

Lass' dort uns im Gebüsch verstecken. —

Was mit den Männern ich Müß' doch hab'!

(Sie zieht Walther hinter das Gebüsch auf die Bank unter der Linde.)

Bedmesser

(Kimpert voll Ungeduld heftig auf der Lauthe, ob sich das Fenster nicht öffnen wolle? Als er endlich anfangen will zu singen, beginnt Sachs, der das Licht wieder hell auf die Straße fallen ließ, laut mit dem Hammer den Leisten zu schlagen, und singt sehr kräftig dazu).

Sachs.

Jerum! Jerum!

Halla halla he!

Oho! Trallalei! D he!

Als Eva aus dem Paradies

von Gott dem Herrn verstoßen,

gar schuf ihr Schmerz der harte Riez

an ihrem Fuß, dem bloßen.

Das jammerte den Herrn,

ihr Füßchen hatt' er gern;

und seinem Engel rief er zu:

„Da mach' der armen Sünd'rin Schuh'!

Und da der Adam, wie ich seh',

an Steinen dort sich stößt die Zeh',

daß recht sportan

er wandeln kann,

so miß dem auch Stiefeln an!“

Bedmesser

(alsbald nach Beginn des Verses).

Was soll das sein? —

Verdammtes Schrei'n!

Was fällt dem großen Schuster ein?

(Vortretend.)

Wie, Meister? Auf? So spät zur Nacht?

Sachs.

Herr Stadtschreiber? Was, ihr wacht? —

Die Schuh' machen euch große Sorgen?

Ihr seht, ich bin d'ran: ihr habt sie morgen.

Bedmesser.

Hol' der Teufel die Schuh'!

Ich will hier Ruh'!

Walther

(zu Eva).

Wie heißt das Lied? Wie nennt er dich?

Eva.

Ich hört' es schon: 's geht nicht auf mich.

Doch eine Bosheit steckt darin.

Walther.

Welch' Zögerniß! Die Zeit geht hin!

Sachs

(weiter arbeitend).

Jerum! Jerum!

Halla halla he!

Dho! Trallalei! D he!

O Eva! Eva! Schlimmes Weib!

Das hast du am Gewissen,

Daß ob der Fuß' am Menschenleib  
 jetzt Engel schustern müssen!  
 Blieb'st du im Paradies,  
 da gab es keinen Rieß.

Ob deiner jungen Missethat  
 handthier' ich jetzt mit Ahl' und Drath,  
 und ob Herrn Adam's übler Schwäch'  
 verfohl' ich Schuh' und streiche Pech.

Wät' ich nicht fein  
 ein Engel rein,  
 Teufel möchte Schuster sein!

Bedmesser.

Gleich höret auf!  
 Spielt ihr mir Streich'?  
 Bleibt ihr Tag's  
 und Nachts euch gleich?

Sachs.

Wenn ich hier sing',  
 was kümmert's euch?  
 Die Schuhe sollen  
 doch fertig werden?

Bedmesser.

So schließt euch ein  
 und schweigt dazu still!

Sachs.

Des Nachts arbeiten  
 macht Beschwerden;  
 wenn ich da munter  
 bleiben will,  
 da brauch' ich Lust

Walther

(zu Eva).

Uns, oder dem Merker?  
 Wem spielt er den Streich?

Eva

(zu Walther).

Ich fürcht', uns dreien  
 gilt es gleich.  
 O weh' der Pein!  
 Mir ahnt nichts Gutes!

Walther.

Mein süßer Engel,  
 sei guten Muthes!

Eva.

Mich betrübt das Lied!

Walther.

Ich hör' es kaum!

und frischen Gesang:      Du bist bei mir:  
 drum hört, wie der dritte    welch' holber Traum!  
 Vers gelang!                    (Er zieht sie zärtlich an sich.)

### Bedmesser

(während Sachs bereits weiter singt).

Er macht mich rasend! — Das grobe Geschrei!  
 Am End' denkt sie gar, daß ich das sei!

### Sachs

(fort arbeitend).

Jerum! Jerum!  
 Halla halla he!  
 Oho! Trallalei! O he!  
 O Eva! Hör' mein Klageruf,  
 mein Noth und schwer Verdrüß:  
 die Kunstwerk', die ein Schuster schuf,  
 sie tritt die Welt mit Füßen!  
 Gäh' nicht ein Engel Trost,  
 der gleiches Werk erloßt,  
 und rief' mich oft in's Paradies,  
 wie dann ich Schuh' und Stiefeln ließ'!  
 Doch wenn der mich im Himmel hält,  
 dann liegt zu Füßen mir die Welt,  
 und bin in Ruh'  
 Hans Sachs ein Schuh-  
 maker und Poet dazu.

### Bedmesser

(das Fenster gewahrend, welches jetzt sehr leise geöffnet wird).

Das Fenster geht auf: — Herr Gott, 's ist sie!

Eva

(zu Walther).

Mich schmerzt das Lied, ich weiß nicht wie! —

O fort, laß' uns fliehen!

Walther

(das Schwert halb ziehend).

Nun denn: mit dem Schwert!

Eva.

Nicht doch! Ach halt'!

Walther.

Raum wär' er's werth!

Eva.

Ja, besser Geduld! O lieber Mann!

Daß ich so Noth dir machen kann!

Walther.

Wer ist am Fenster?

Eva.

's ist Magdalene.

Walther.

Das heiß' ich vergelten: fast muß ich lachen.

Eva.

Wie ich ein End' und Flucht mir ersehne!

Walther.

Ich wünscht', er möchte den Anfang machen.

(Sie folgen dem Vorgange mit wachsender Theilnahme.)

## Bedmesser

(der, während Sachs fortfährt zu arbeiten und zu singen, in großer Bewegung mit sich herumschlingelt).

Jetzt bin ich verloren, singt er noch fort! —

(Er tritt an den Laden heran.)

Freund Sachs! So hört doch nur ein Wort! —

Wie seid ihr auf die Schuh' veressen!

Ich hatt' sie wahrlich schon vergessen.

Als Schuster seid ihr mir wohl werth,  
als Kunstfreund doch weit mehr verehrt.

Eu'r Urtheil, glaubt, das halt' ich hoch;

drum bitt' ich: hört das Zicklein doch,

mit dem ich morgen möcht' gewinnen,

ob das auch recht nach euren Sinnen.

(Er kimpert, mit seinem Rücken der Gasse zugewendet, auf der Bank die Aufmerksamkeit der dort am Fenster sich zeigenden Magdalene schäftigen, und sie dadurch zurückzuhalten.)

## Sachs.

O ha! Wollt mich beim Wahne fassen?

Mag mich nicht wieder schelten lassen.

Seit sich der Schuster dünkt Poet,

gar übel es um eu'r Schuhwerk steht;

ich seh' wie's schlappt,

und überall klappt:

drum lass' ich Vers' und Reim'

gar billig nun daheim,

Verstand und Kenntniß auch dazu,

mach' euch für morgen die neuen Schuh'.

## Bedmesser

(wiederum in der vorigen Weise kimpert).

Laßt das doch sein, das war ja nur Scherz.

Vernehmt besser, wie's mir um's Herz!  
 Vom Volk seid ihr geehrt,  
 auch der Pognerin seid ihr werth:  
 will ich vor aller Welt  
 nun morgen um die werben,  
 sagt, könnt's mich nicht verderben,  
 wenn mein Lied euch nicht gefällt?  
 Drum hört mich ruhig an;  
 und sang ich, sagt mir dann,  
 was euch gefällt, was nicht,  
 daß ich mich danach richt'.

(Er kimpert wieder.)

Sachs.

Ei laßt mich doch in Ruh'!  
 Wie käm' solche Ehr' mir zu?  
 Nur Gassenhauer dacht' ich zum meisten;  
 drum sing' ich zur Gassen, und hau' auf den Reisten.

(Fort arbeitend.)

Jerum! Jerum!  
 Halla halla hei!

Bedmesser.

Verfluchter Kerl! — Den Verstand verlier' ich,  
 mit seinem Lied voll Pech und Schmierich! —  
 Schweigt doch! Weckt ihr die Nachbarn auf?

Sachs.

Die sind's gewohnt: 's hört Reiner d'rauf. —  
 „D Eva, Eva! schlimmes Weib!“ —



Die Meistersinger von Nürnberg.

Bedmesser

(wüthend).

O ihr böshafter Geselle!

Ihr spielt mir heut' den letzten Streich!

Schweigt ihr nicht auf der Stelle,  
so denkt ihr dran, daß schwör' ich euch.

Reidisch seid ihr, nichts weiter,

bünkt ihr mich gleich gescheiter:

daß And're auch      sind ärgert euch schändlich;

glaubt; ich kenne      aus- und inwendlich!

Daß man euch noch      nicht zum Merker gewählt,

daß ist's, was den      lichten Schuster quält.

Nun gut! So lang,      is Bedmesser lebt,

und ihm noch ein I      m an den Lippen klebt,

so lang' ich noch f      en Meistern was gelt',

ob Nürnberg      ih' und wachst',

daß schwör' ich Herrn Hans Sachs,

nie wird er je zum Merker bestellt!

(Er kimpert wieder heftig.)

Sachs

(Der ihm ruhig und aufmerksam zugehört).

War das eu'r Lied?

Bedmesser.

Der Teufel hol's!

Sachs.

Zwar wenig Regel: doch Klang's recht stolz!

Bedmesser.

Wollt ihr mich hören?

Sachß.

In Gottes Namen,  
singt zu: ich schlag' auf der Sohl' die Rahmen.

Bedmesser.

Doch schweigt ihr still?

Sachß.

Ei, singet ihr,  
die Arbeit, schaut, fördert's auch mir.

(Er schlägt fort auf den Reisten.)

Bedmesser.

Das verfluchte Klopfen wollt ihr doch lassen?

Sachß.

Wie sollt' ich die Sohl' euch richtig fassen?

Bedmesser.

Was? wollt' ihr klopfen, und ich soll singen?

Sachß.

Euch muß das Lied, mir der Schuh gelingen.

(Er klopft immer fort.)

Bedmesser.

Ich mag keine Schuh'.

Sachß.

Das sagt ihr jetzt;  
in der Singschul' ihr mir's dann wieder versezt. —  
Doch hört! Vielleicht sich's richten läßt:

zwei-einig geht der Mensch zu best.  
 Darf ich die Arbeit nicht entfernen,  
 die Kunst des Werfers möcht' ich doch lernen:  
 darin nun kommt euch Keiner gleich;  
 ich lern' sie nie, wenn nicht von euch.  
 Drum singt ihr nun, ich acht' und merl',  
 und fördr' auch wohl dabei mein Werk.

Bedmesser.

Merkt immer zu; d was nicht gewann,  
 nehmt eure Kreide, nd streicht's mir an.

Sachs.

Nein, Herr! Da flecten die Schuh' mir nicht:  
 mit dem Hammer auf den Leisten halt' ich Gericht.

Bedmesser.

Verdammte Bosheit! — Gott, und 's wird spät:  
 am End' mir die Jungfer vom Fenster geht!

(Er kimpert wie um anzufangen.)

Sachs

(aufschlagend).

Fanget an! 's pressirt! Sonst sing' ich für mich!

Bedmesser.

Haltet ein! Nur das nicht! — Teufel! wie ärgerlich!  
 Wollt ihr euch denn als Werker erdreisten,  
 nun gut, so merkt mit dem Hammer auf den Leisten:

nur mit dem Beding, nach den Regeln scharf;  
aber nichts, was nach den Regeln ich darf.

Sach s.

Nach den Regeln, wie sie der Schuster kennt,  
dem die Arbeit unter den Händen brennt.

Bedmesser.

Auf Meister-Ehr'?

Sach s.

Und Schuster-Muth!

Bedmesser.

Nicht einen Fehler: glatt und gut!

Sach s.

Dann ging't ihr morgen unbeschuh't. —  
Seht euch denn hier!

Bedmesser

(an die Ecke des Hauses sich stellend).

Läßt hier mich stehen!

Sach s.

Warum so fern?

Bedmesser.

Euch nicht zu sehen,  
wie's Brauch in der Schul' vor dem Gernerf'.

Sach s.

Da hör' ich euch schlecht.

Bedmesser.

Der Stimme Stärk'  
ich so gar lieblich dämpfen kann.

Sachs.

Wie fein! — Nun gut denn! — Fanget an!

(Kurzes Vorspiel Bedmesser's auf der Lauthe, wozu Magdalene sich  
in das Fenster legt.)

Walt her

zu Eva).

Welch' toller Spuß! Mich dünkt's ein Traum:  
den Singstuhl, scheit's, verließ ich kaum!

Eva.

Die Schläf' umwebt's mir, wie ein Wahn:  
ob's Heil, ob Unheil, was ich ahn'?

(Sie sinkt wie betäubt an Walther's Brust: so verbleiben sie

Bedmesser

(zur Lauthe).

„Den Tag seh' ich erscheinen,  
der mir wohl gefall'n thut...

(Sachs schlägt auf.)

(Bedmesser zuckt, fährt aber fort:)

„Da faßt mein Herz sich einen  
guten und frischen Muth.“

(Sachs hat zweimal aufgeschlagen. Bedmesser wendet sich leise,  
wütend um.)

Treibt ihr hier Scherz?

Was wär' nicht gelungen?

Sachs.

Besser gesungen:  
„Da faßt mein Herz  
sich einen guten und frischen Muth.“

Bedmesser.

Wie sollt' sich das reimen  
auf „seh' ich erscheinen“?

Sachs.

Ist euch an der Weise nichts gelegen?  
Mich dünkt, 's sollt' passen Ton und Wort.

Bedmesser.

Mit euch hier zu streiten? — Laßt von den Schlägen,  
sonst denkt ihr mir dran!

Sachs.

Jetzt fahrt fort!

Bedmesser.

Bin ganz verwirrt!

Sachs.

So fangt noch 'mal an:  
drei Schläg' ich jetzt pausiren kann.

Bedmesser

(für sich).

Am besten, wenn ich ihn gar nicht beacht': —  
wenn's nur die Jungfer nicht irre macht!

(Er räuspert sich und beginnt wieder.)

„Den Tag seh' ich erscheinen,  
 der mir wohl gefall'n thut;  
 da faßt mein Herz sich einen  
 guten und frischen Muth:  
 da denk' ich nicht an Sterben,  
     lieber an Werben  
 um jung' Mägdeleins Hand.  
 Warum wohl aller Tage  
 schönster mag dieser sein?  
 Allen hier ich es sage:  
 weil ein schönes Fräulein  
 von ihrem lieb'n Herrn Vater,  
     wie gelobt hat er,  
 ist bestimmt zum Eh'stand.  
 Wer sich getrau',  
     der komm' und schau'  
 da steh'n die hold lieblich Jungfrau,  
 auf die ich all' mein' Hoffnung bau':  
 darum ist der Tag so schön blau,  
     als ich anfanglich fand.“

(Von der sechsten Zeile an hat Sachs wieder aufgeschlagen, wiederholt, und meist mehrere Male schnell hinter einander; Bedmesser, der jedes Mal schmerzlich zusammenzuckte, war genöthigt, bei Belästigung der inneren Theile den Ton, den er immer zärtlich zu halten sich bemühte, kurz und heftig auszustoßen, was das Komische seines völlig prosodischen Vortrages sehr vermehrte. — Jetzt bricht er wüthend um die Ecke auf Sachs los.)

Bedmesser.

Sachs! — Seht! — Ihr bringt mich um!  
 Wollt ihr jetzt schweigen?

Sachs.

Ich bin ja stumm?  
 Die Zeichen merkt' ich: wir sprechen dann;  
 derweil' lassen die Sohlen sich an.

Bedmesser

(nach dem Fenster lugend, und schnell wieder klimpernd).

Sie entweicht? Bst, bst! — Herr Gott! ich muß!

(Um die Ecke herum die Faust gegen Sachs ballend.)

Sachs! Euch gedenk' ich die Ärgernuß!

Sachs

(mit dem Hammer nach dem Leisten ausholend).

Merker am Ort! —

Fahret fort!

Bedmesser.

„Will heut' mir das Herz hüpfen,

werben um Fräulein jung,

doch thät der Vater knüpfen

baran ein' Bedingung

für den, wer ihn beerben

will, und auch werben

um sein Kindelein fein.

Der Kunst ein bied'rer Meister,

wohl sein' Tochter er liebt,

doch zugleich auch beweist er

was er auf die Kunst giebt:

zum Preise muß es bringen

im Meistersingen,

wer sein Eidam will sein.

Nun gilt es Kunst,

daß mit Vergunst

ohn' all' schädlich gemeinen Dunst,

ihm glücke des Preises Gewunst,

wer begehrt mit wahrer Inbrunst

um die Jungfrau zu frei'n.“



(Bedmesser, nur den Blick auf das Fenster heftend, hat mit wachsender Angst Magdalene's mißbehagliche Gebärden bemerkt; um Sachsens tragelegte Schläge zu übertäuben, hat er immer stärker und athemloser geknarrt — Er ist im Begriffe, sofort weiter zu singen, als Sachs, der zuletzt den Fuß aus den Leisten schlug, und die Schuhe abgezogen hat, sich vom Stuhl erhebt und über den Laden sich herauslehnt.)

Sachs.

Seid ihr nun fertig?

Bedmesser

(in höchster Angst).

Wie fraget ihr?

Sachs

(die Schuhe triumphirend aus dem Laden heraushaltend).

Mit den Schuhen ward ich fertig schier! —

Daß heiß' ich mir rechte Merkerschuh': —

mein Merkersprüchlein hört dazu! —

Mit lang' und kurzen Hieben,

steht's auf der Sohl' geschrieben:

da lest es klar

und nehmt es wahr,

und merkt's euch immerdar. —

Gut Lied will Takt;

wer den verzwaht,

dem Schreiber mit der Feder

haut ihn der Schuster auf's Leder. —

Nun lauft in Ruh',

habt gute Schuh';

der Fuß euch drin nicht knackt;

ihn hält die Sohl' im Takt!

(Er lacht laut.)

## Bedmesser

(Der sich ganz in die Gasse zurückgezogen, und an die Mauer zwischen beiden Fenstern von Sachsens Hause sich anlehnt, singt, um Sachs zu äuben, zugleich, mit größter Anstrengung, schreiend und athemlos hastig, den dritten Vers).

„Darf ich Meister mich nennen,  
 daß bewähr' ich heut' gern,  
 weil nach dem Preis ich brennen  
 muß dursten und hungern.  
 Nun ruf' ich die neun Musen,  
 daß an sie blusen  
 mein dicht'rischen Verstand.  
 Wohl kenn' ich alle Regeln,  
 halte gut Maas und Zahl;  
 doch Sprung und Überlegeln  
 wohl passirt je einmal,  
 wann der Kopf, ganz voll Zagen,  
 zu frei'n will wagen  
 um ein jung Mägdeleins Hand.  
 Ein Junggesell,  
 trug ich mein Fell,  
 mein' Ehr', Amt, Würd' und Brod zur Stell',  
 daß euch mein Gesang wohl gefäll',  
 und mich das Jungfräulein erwähl',  
 wenn sie mein Lied gut fand.“

## Nachbarn

einige, dann mehrere, öffnen, während des Gesanges, in der Gasse die Fenster, und gucken heraus).

Wer heult denn da? Wer freischt mit Nacht?  
 Ist das erlaubt so spät zur Nacht? —  
 Gebt Ruhe hier! 's ist Schlafenszeit!  
 Mein, hört nur, wie der Esel schreit! —

Ihr da! Seid still, und scheert euch fort!  
Heult, kreischt und schreit an and'rem Ort!

### David

(hat ebenfalls den Fensterladen, dicht bei Bedmesser, ein wenig zu  
und lugt hervor).

Wer Teufel hier? — und drüben gar?  
Die Lene ist's, — ich seh' es klar!  
Herr Je! Das war's, den hat sie bestellt;  
der ist's, der ihr besser als ich gefällt! —  
Nun warte! Du kriegst's! Dir streich' ich das Fell! —  
Zum Teufel mit dir, verdammter Gesell!

(David ist, mit einem Knüttel bewaffnet, hinter dem Laden an  
Fenster hervorgesprungen, zerschlägt Bedmesser's Laute, und wirft  
ihn selbst her.)

### Magdalene

(Sie zulezt, um den Kerker zu entfernen, mit übertrieben beifälligen Beweisen  
herabgewinkt hat, schreit jetzt laut auf).

Ach Himmel! David! Gott, welche Noth!  
Zu Hilfe, zu Hilfe! Sie schlagen sich todt!

### Bedmesser

(mit David sich balgend).

Verfluchter Kerl! Läßst du mich los?

### David.

Gewiß! Die Glieder brech' ich dir bloß!

(Sie balgen und prügeln sich in einem fort.)

### Nachbarn

(an den Fenstern).

Seht nach! Springt zu! Da würgen sich zwei!

Anderer Nachbarn

(auf die Wasse heraustretend).

Heda! Herbei! 's giebt Prügelei!  
Ihr da! Aus einander! Gebt freien Lauf! —  
Laßt ihr nicht los, wir schlagen d'rauf!

Ein Nachbar.

Ei seht! Auch ihr da? Geh't's euch 'was an?

Ein Zweiter.

Was sucht ihr hier? Hat man euch 'was gethan?

1. Nachbar.

Euch kennt man gut!

2. Nachbar.

Euch noch viel besser!

1. Nachbar.

Wie so denn?

2. Nachbar

(zuschlagend).

Ei, so!

Magdalene

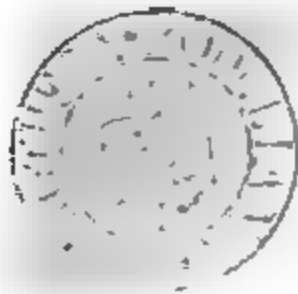
(hinabschreiend).

David! Bedmesser!

Lehrbuben

(kommen dazu).

Herbei! Herbei! 's giebt Reilerei!



Ihr da! Seid still, und scheert euch fort!  
Heult, kreischt und schreit an and'rem Ort!

### David

(hat ebenfalls den Fensterladen, blüht bei Bedmesser, ein wenig geöffnet,  
und lugt hervor).

Wer Teufel hier? — und drüben gar?  
Die Lene ist's, — ich seh' es klar!  
Herr Je! Das war's, den hat sie bestellt;  
der ist's, der ihr besser als ich gefällt! —  
Nun warte! Du kriegst's! Dir streich' ich das Fell! —  
Zum Teufel mit dir, verdammter Gesell'!

(David ist, mit einem Knüttel bewaffnet, hinter dem Laden aus dem  
Fenster hervorgesprungen, zer schlägt Bedmesser's Lunte, und wirft sich über  
ihn selbst her.)

### Magdalene

(sie zulezt, um den Merker zu erkennen, mit übertrieben beißlichen Bewegungen  
herabgewinkt hat, schreit jetzt laut auf).

Ach Himmel! David! Gott, welche Noth!  
Zu Hilfe, zu Hilfe! Sie schlagen sich todt!

### Bedmesser

(mit David sich balgend).

Verfluchter Kerl! Läßst du mich los?

### David.

Gewiß! Die Glieder brech' ich dir bloß!

(Sie balgen und prügeln sich in einem fort)

### Nachbarn

(an den Fenstern).

Seht nach! Springt zu! Da würgen sich zwei!

A n d e r e N a c h b a r n

(auf die Gasse heraustretend).

Heda! Herbei! 's giebt Prügelei!  
Ihr da! Aus einander! Geht freien Lauf! —  
Laßt ihr nicht los, wir schlagen d'rauf!

E i n N a c h b a r.

Ei seht! Auch ihr da? Geht's euch 'was an?

E i n Z w e i t e r.

Was sucht ihr hier? Hat man euch 'was gethan?

1. N a c h b a r.

Euch kennt man gut!

2. N a c h b a r.

Euch noch viel besser!

1. N a c h b a r.

Wie so denn?

2. N a c h b a r

(zuschlagend).

Ei, so!

M a g d a l e n e

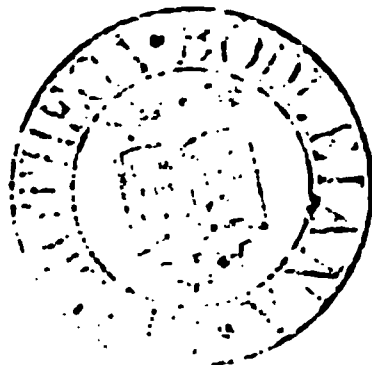
(hinabschreiend).

David! Bedmesser!

L e h r b u b e n

(kommen dazu).

Herbei! Herbei! 's giebt Reilerei!



Die Meisterfinger von Nürnberg.

Einige.

Sind die Schuster!

Anderere.

Nein, 's sind die Schneider!

Die Ersteren.

Die Trunkenbolde!

Die Anderen.

Müngerleider!

Die Nachbarn

(auf der Gasse, durcheinander).

Euch gönnt' ich's schon lange! —

Wird euch wohl bange?

Das für die Klage! —

Seht euch vor, wenn ich schlage! —

Hat euch die Frau geheßt? —

Schau' wie es Prügel setzt! —

Seid ihr noch nicht gewiß? —

So schlagt doch! — Das sieht! —

Daß dich, Hallunke! —

Die Färbertunke! —

Wartet, ihr Racker!

Ihr Raasabzwacker! —

Esel! — Dummrian! —

Du Grobian! —

Lümmel du! —

Drauf und zu!

Lehrbuben

(durcheinander, zugleich mit den Nachbarn).

Kennt man die Schloffer nicht?

Die haben's sicher angericht'! —

Ich glaub' die Schmiede werden's sein. —

Die Schreiner seh' ich dort beim Schein. —

Hei! Schau' die Schächler dort beim Tanz. —

Dort seh' die Bader ich im Glanz. —

Krämer finden sich zur Hand

mit Gerstenstang und Zuckerland;

mit Pfeffer, Zimmt, Muscatennuß.

Sie riechen schön,

sie riechen schön,

doch haben viel Verdruß,

und bleiben gern vom Schuß. —

Seht nur, der Haase

hat üb'rall die Nase! —

Mein'st du damit etwa mich? —

Mein' ich damit etwa dich?

Da hast's auf die Schnauze! —

Herr, jetzt setzt's Plauze! —

Hei! Krach! Hagelwetterschlag!

Wo das sitzt, da wächst nichts nach!

Reilt euch macker,

haut die Räder!

Haltet selbst Gesellen Stand;

wer da wick', 's wär' wahrlich Schand'!

Drauf und dran!

Wie ein Mann

steh'n wir alle zur Reilerei!

Es prügeln sich Nachbarn und Lehrbuben fast allgemein durcheinander.)



Auf! Schreit Peter! —  
 Hör'st du nicht, Franz?  
 Gott, wie sie wallen!  
 's wackeln die Köpfe!  
 Wasser her! Wasser her!  
 Gießt's ihn' auf die Köpfe!

(Die Rauferei ist allgemein geworden. Schreien und Lachen.)

### Magdalene

(am Fenster verzweiflungsvoll die Hände ringend).

Ach Himmel! Meine Noth ist groß!  
 David! So hör' mich doch nur an!  
 So laß doch nur den Herren los!  
 Er hat mir ja nichts gethan! —

### Bogner

(Ist im Nachtgewande oben an das Fenster getreten, und zieht Magdalene

Um Gott! Eva! Schließ' zu! —  
 Ich seh', ob im Haus unten Ruh'!

(Das Fenster wird geschlossen; bald darauf erscheint Bogner an der Thür)

### Sachs

(hat, als der Tumult begann, sein Licht gelöscht, und den Laden geschlossen, daß er durch eine kleine Öffnung stets den Platz unterhalb beobachten konnte).

(Walther und Eva haben mit wachsender Sorge dem aufsteigenden Tumulte zugegesehen. Jetzt faßt Walther Eva dicht in den Arm.)

### Walther.

Jetzt gilt's zu wagen,  
 sich durchzuschlagen!

## Die Meister

(und älteren Bürger von verschiedenen Seiten dazu kommend).

Was giebt's denn da für Zank und Streit?  
 Daß toßt ja weit und breit!  
 Gebt Ruh' und scheer' sich Jeder heim,  
 sonst schlag' ein Hageldonnermetter drein!  
 Stemmt euch hier nicht mehr zu Hauf',  
 oder sonst wir schlagen drauf. —

## Die Nachbarinnen

(an den Fenstern, durcheinander).

Was ist denn da für Streit und Zank?  
 's wird einem wahrlich Angst und bang!  
 Da ist mein Mann gewiß dabei:  
 gewiß kommt's noch zur Schlägerei!  
 He da! Ihr dort unten,  
 so seid doch nur gescheit!  
 Seid ihr zu Streit und Raufen  
 gleich Alle so bereit?  
 Was für ein Zanken und Toben!  
 Da werden schon Arme erhoben!  
 Hört doch! Hört doch!  
 Seid ihr denn toll?  
 Sind euch die Köpfe  
 vom Weine noch voll?  
 Zu Hilfe! Zu Hilfe!  
 Da schlägt sich mein Mann!  
 Der Vater, der Vater!  
 Sieht man das an?  
 Christian! Peter!  
 Niklaus! Hans!

Hört ihr Leut', und laßt euch sagen:  
die Glod' hat Eilse geschlagen.  
Bewahrt euch vor Gespenstern und Spuk,  
daß kein böser Geist eu'r Seel' beruch'!  
Lobet Gott den Herrn!

(Er geht während dem langsam die Basse hinab. Als der Vorhang fällt  
man den Hornruf des Nachwächters wiederholen.)

## Dritter Aufzug.

Sachsens Werkstatt. [Kurzer Raum.] Im Hintergrunde die halb Ladenthüre, nach der Straße führend. Rechts zur Seite eine Kammer — links das nach der Gasse gehende Fenster, mit Blumenstöcken davor, zur Werkstisch. Sachs sitzt auf einem großen Lehnstuhle an diesem — durch welches die Morgensonne hell auf ihn hereinscheint: er hat auf dem Schooße einen großen Folianten, und ist im Lesen vertieft. David lugt spähend von der Straße zur Ladenthüre herein: da er sieht, daß seiner nicht achtet, tritt er herein, mit einem Korbe im Arme, den er erst schnell und verstoßen unter den anderen Werkstisch beim Laden von Neuem versichert, daß Sachs ihn nicht bemerkt, nimmt er vorsichtig herauf, und untersucht den Inhalt: er hebt Blumen und heraus; endlich findet er auf dem Grunde eine Wurst und einen Kuchen, beißt sich sogleich an, diese zu verzehren, als Sachs, der ihn fortwährend achtet, mit starkem Geräusche eines der großen Blätter des Folianten entzweiet.)

David

(fährt zusammen, verbirgt das Essen und wendet sich).

Gleich! Meister! Hier! —

Die Schuh' sind abgegeben

in Herrn Bedmesser's Quartier. —

Mir war's, ihr rief't mich eben? —

(Bei Seite.)

Er thut, als säh' er mich nicht ?

da ist er böß, wenn er nicht spricht: —

(Sich demüthig sehr allmählich nähernd.)

Ach Meister! Woll't mir verzeih'n!

Kann ein Lehrbub' vollkommen sein?

Kenntet ihr die Lene, wie ich,

dann vergäb't ihr mir sicherlich.

Sie ist so gut, so sanft für mich,

und blickt mich oft an, so innerlich:

wenn ihr mich schlägt, streichelt sie mich,

und lächelt dabei holdseliglich.

Muß ich cariren, füttert sie mich,

und ist in Allem gar lieblich.

Nur gestern, weil der Junke versungen,

hab' ich den Korb ihr nicht abgerungen:

das schmerzte mich; und da ich fand,

daß Nachts Einer vor dem Fenster stand,

und sang zu ihr, und schrie wie toll,

da hieb ich dem den Buckel voll.

Wie kam' nun da 'was groß' drauf an?

Auch hat's unsrer Lieb' gar gut gethan:

die Lene hat eben mir Alles erklärt,

und zum Fest Blumen und Bänder bescheert.

(Er bricht in immer größere Angst aus.)

Ach, Meister, sprecht doch nur ein Wort!

(Bei Seite.)

Hätt' ich nur die Wurst und den Kuchen fort! —

S a c h s

(Der unbeirrt weiter gelesen, schlägt jetzt den Folianten zu. Von dem Geräusch erschrickt David so, daß er strauchelt und unwillkürlich vor auf die Knie fällt. Sachs sieht über das Buch, das er noch auf dem

hinweg, über David, welcher immer auf den Knieen, furchtsam  
m hinausblickt, hin, und heftet seinen Blick unwillkürlich auf den hin-  
Bertisch).

Blumen und Bänder seh' ich dort:  
schaut hold und jugendlich aus.  
Wie kamen die mir in's Haus?

David

(verwundert über Sachsens Freundlichkeit).

Ei, Meister! 's ist heut' hoch festlicher Tag;  
da pußt sich Jeder, so schön er mag.

Sachs.

Wär' Hochzeitfest?

David.

Ja, käm's so weit,  
daß David erst die Lene frei't?

Sachs.

's war Polterabend, dünkt mich doch?

David

(für sich).

Polterabend? — Da krieg' ich's wohl noch? —  
(Laut.)

Verzeiht das, Meister! Ich bitt', vergeßt!  
Wir feiern ja heut' Johannisfest.

Sachs.

Johannisfest?

David

(bei Seite).

Hört er heut' schwer?

Sachs.

Kannst du dein Sprüchlein? Sag' es her!

David.

Mein Sprüchlein? Denk', ich kann es gut.

(Bei Seite.)

's setzt nichts: der Meister ist wohlgenüth. —

(Laut.)

„Am Jordan Sanct Johannes stand“ —

(Er hat in der Zerstreuung die Worte der Melodie von Beckmesser's Verbelied aus dem vorangehenden Aufzuge gesungen; Sachs macht eine wundernde Bewegung, worauf David sich unterbricht.)

Verzeiht, Meister; ich kam in's Gewirr';

der Bolterabend machte mich irr'.

(Er fährt nun in der richtigen Melodie fort:)

„Am Jordan Sanct Johannes stand,

all' Volk der Welt zu taufen:

kam auch ein Weib aus fernem Land,

von Nürnberg gar gelaufen;

sein Söhnlein trug's zum Uferrand,

empfieng da Tauf' und Namen:

doch als sie dann sich heimgewandt,

nach Nürnberg wieder kamen,

im deutschen Land gar bald sich fand's,

daß wer am Ufer des Jordans

Johannes war genannt,

an der Pegnitz hieß der Hans.“

(Feurig.)

Herr! Meister! 's ist eu'r Namenstag!

Nein! Wie man so 'was vergessen mag! —

Hier, hier! Die Blumen sind für euch,

die Bänder, — und was nur Alles noch gleich?  
Ja hier! Schaut, Meister! Herrlicher Ruchen!  
Möchtet ihr nicht auch die Wurst versuchen?

Sach s

(immer ruhig, ohne seine Stellung zu verändern).

Schön Dank, mein Jung'! Behalt's für dich!  
Doch heut' auf die Wiese begleitest du mich:  
mit den Bändern und Blumen puß' dich fein;  
solst mein stattlicher Herold sein.

David.

Sollt' ich nicht lieber Brautführer sein? —  
Meister! Lieb' Meister! Ihr müßt wieder frei'n!

Sach s.

Hätt'st wohl gern eine Meist'rin im Haus?

David.

Ich mein', es säh' doch viel stattlicher aus.

Sach s.

Wer weiß! Kommt Zeit, kommt Rath.

David.

's ist Zeit!

Sach s.

Da wär' der Rath wohl auch nicht weit?

David.

Gewiß! Geh'n Neben schon hin und wieder.



David

(bei Seite).

Hört er heut' schwer?

Sachs.

Kannst du dein Sprüchlein? Sag' es her!

David.

Mein Sprüchlein? Denk', ich kann es gut.

(Bei Seite)

's seht nichts: der Meister ist wohlgemuth. —

(Vant.)

„Am Jordan Sankt Johannes stand“ —

(Er hat in der Verstreuung die Worte der Melodie von Bedmeister: Verbelied aus dem vorangehenden Aufzuge gesungen; Sachs macht eine verwundernde Bewegung, worauf David sich unterbricht.)

Verzeiht, Meister; ich kam in's Gewirr;  
der Polterabend machte mich irr'.

(Er fährt nun in der richtigen Melodie fort:)

„Am Jordan Sankt Johannes stand,  
all' Volk der Welt zu taufen:  
kam auch ein Weib aus fernem Land,  
von Nürnberg gar gelaufen;  
sein Sohnlein trug's zum Uferrand,  
empfieng da Tauf' und Namen:  
doch als sie dann sich heimgewandt,  
nach Nürnberg wieder kamen,  
im deutschen Land gar bald sich fand's,  
daß wer am Ufer des Jordans  
Johannes war genannt,  
an der Pegnitz hieß der Hans.“

(Heutig)

Herr! Meister! 's ist eu'r Namenstag!  
Nein! Wie man so was vergessen mag! —  
Hier, hier! Die Blumen sind für euch,

mähnt Lust sich zu erzeigen.  
Wer giebt den Namen an?  
's bleibt halt der alte Bahn,  
ohn' den nichts mag geschehen,  
's mag gehen oder stehen:  
steht's wo im Lauf,  
er schläft nur neue Kraft sich an;  
gleich wacht er auf,  
dann schaut wer ihn bemeistern kann! —  
Wie friedsam treuer Sitten,  
getroßt in That und Werk,  
liegt nicht in Deutschlands Mitten  
mein liebes Nürnberg!  
Doch eines Abends spat,  
ein Unglück zu verhüten  
bei jugendheißen Gemüthen,  
ein Mann weiß sich nicht Rath;  
ein Schuster in seinem Laden  
zieht an des Wahnes Faden:  
wie bald auf Gassen und Straßen  
fängt der da an zu rasen;  
Mann, Weib, Gesell' und Kind,  
fällt sich an wie toll und blind:  
und will's der Bahn geg'nen,  
nun muß es Brügel reg'nen,  
mit Hieben, Stöß' und Dreschen  
den Wuthesbrand zu löschen. —  
Gott weiß, wie das geschah? —  
Ein Robold half wohl da!  
Ein Glühwurm fand sein Weibchen nicht;  
der hat den Schaden angericht'. —  
Der Flieder war's: — Johannisnacht. — —

Nun aber kam Johannis-Tag: —  
 jetzt schau'n wir, wie Hans Sachs es macht,  
 daß er den Wahn sein lenten mag,  
     ein edler Werk zu thun;  
 denn läßt er uns nicht ruh'n,  
 selbst hier in Nürnberg,  
 so sei's um solche Werk',  
 die selten vor gemeinen Dingen,  
 und nie ohn' ein'gen Wahn gelingen. —

(Walther tritt unter der Kammerthüre ein. Er bleibt einen Augenblick  
 dort stehen, und blickt auf Sachs. Dieser wendet sich, und läßt den Fuß  
 auf den Boden gleiten.)

Sachs.

Grüß Gott, mein Junter! Ruh'tet ihr noch?  
 Ihr wachtet lang': nun schließt ihr doch?

Walther

(sehr ruhig).

Ein wenig, aber fest und gut.

Sachs.

So ist euch nun wohl baß zu Ruth?

Walther.

Ich hatt' einen wunderschönen Traum.

Sachs.

Das deutet gut's! Erzählt mir den.

Walther.

Ihn selbst zu denken mag' ich kaum;  
 ich fürcht' ihn mir vergeh'n zu seh'n.

S a c h s.

Mein Freund, das grad' ist Dichters Werk,  
daß er sein Träumen deut' und merkt'.  
Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn  
wird ihm im Traume aufgethan:  
all' Dichtkunst und Poeterei  
ist nichts als Wahrtraum-Deuterei.  
Was gilt's, es gab der Traum euch ein,  
wie heut' ihr sollet Sieger sein?

W a l t h e r.

Nein, von der Kunst und ihren Meistern  
wollt' sich mein Traumbild nicht begeistern.

S a c h s.

Doch lehrt' es wohl den Zauberspruch,  
mit dem ihr sie gewännet?

W a l t h e r.

Wie wähnt ihr doch, nach solchem Bruch,  
wenn ihr noch Hoffnung kennet!

S a c h s.

Die Hoffnung laß' ich mir nicht mindern,  
nichts stieß sie noch über'n Haufen:  
wär's nicht, glaubt, statt eure Flucht zu hindern,  
wär' ich selbst mit euch fortgelaufen!  
Drum bitt' ich, laßt den Groll jezt ruh'n;  
ihr habt's mit Ehrenmännern zu thun;  
die irren sich und sind bequem,

## Die Meistersinger von Nürnberg

daß man auf ihre Weise sie nahn'.  
 Wer Preise erkennt, und Preise stellt,  
 der will am End' auch, daß man ihm gefällt.  
 Eu'r Lied, das hat ihnen bang' gemacht;  
 und das mit Recht: denn wohl bedacht,  
 mit solchem Dicht- und Liebesfeuer  
 verführt man wohl Töchter zum Abenteuer;  
 doch für lieblichen Ehestand  
 man and're Wort' und Weisen fand.

Walther

(lächelnd).

Die kenn' ich nun auch, seit dieser Nacht:  
 es hat viel Lärm auf der Gasse gemacht.

Sachs

(lachend).

Ja, ja! Schon gut! Den Takt dazu,  
 den hörtet ihr auch! — Doch laßt dem Ruh';  
 und folgt meinem Rathe, kurz und gut,  
 faßt zu einem Meisterliebe Muth.

Walther.

Ein schönes Lied, ein Meisterlied:  
 wie faß' ich da den Unterschied?

Sachs.

Mein Freund! In holber Jugendzeit,  
 wenn uns von mächt'gen Trieben  
 zum sel'gen ersten Lieben  
 die Brust sich schwellet hoch und weit,

ein schönes Lied zu fingen  
 mocht' Vielen da gelingen:  
 der Lenz, der sang für sie.  
 Am Sommer, Herbst und Winterzeit,  
 viel Noth und Sorg' im Leben,  
 manch' ehlich' Glück daneben,  
 Kindtauf', Geschäfte, Zwist und Streit:  
 denen's dann noch will gelingen  
 ein schönes Lied zu fingen,  
 seht, Meister nennt man die. —

Walther.

Ich lieb' ein Weib und will es frei'n,  
 mein dauernd Eh'gemahl zu sein.

Sachs.

Die Meisterregeln lernt bei Zeiten,  
 daß sie getreulich euch geleiten,  
 und helfen wohl bewahren,  
 was in der Jugend Jahren  
     in holdem Triebe  
     Lenz und Liebe  
 euch unbewußt in's Herz gelegt,  
 daß ihr das unverloren hegt.

Walther.

Steh'n sie nun in so hohem Ruf,  
 wer war es, der die Regeln schuf?

Sachs.

Das waren hoch bedürft'ge Meister,

von Lebensmüh' bedrängte Geister:  
 in ihrer Nöthen Bildniß  
 sie schufen sich ein Bildniß,  
 daß ihnen bliebe  
 der Jugendliebe  
 ein Angedenken klar und fest,  
 dran sich der Lenz erkennen läßt.

Walther.

Doch, wem der Lenz schon lang' entronnen,  
 wie wird er dem aus dem Bild gewonnen?

Sachs.

Er frischt es an, so oft er kann:  
 drum möcht' ich, als bedürft'ger Mann,  
 will ich euch die Regeln lehren,  
 sollt ihr sie mir neu erklären. --  
 Seht, hier ist Dinte, Feder, Papier:  
 ich schreib's euch auf, diktirt ihr mir!

Walther.

Wie ich's begänne, wüßt' ich kaum.

Sachs.

Erzählt mir euren Morgentraum!

Walther.

Durch eu'rer Regeln gute Lehr',  
 ist mir's, als ob verwischt er wär'.

Sachs.

Grad' nehmt die Dichtkunst jetzt zur Hand:  
Mancher durch sie das Verlor'ne fand.

Walther.

Dann wär's nicht Traum, doch Dichterei?

Sachs.

's sind Freunde beid', steh'n gern sich bei.

Walther.

Wie fang' ich nach der Regel an?

Sachs.

Ihr stellt sie selbst, und folgt ihr dann.  
Gedenkt des schönen Traum's am Morgen;  
für's And're laßt Hans Sachs nur sorgen!

Walther

ist sich zu Sachs, und beginnt, nach kurzer Sammlung, sehr leise).

„Morgenlich leuchtend in rosigem Schein,  
von Blüth' und Duft  
geschwellt die Luft,  
voll aller Wonnen  
nie erfonnen,  
ein Garten lud mich ein  
Gast ihm zu sein.“

(Er hält etwas an.)

Sachs.

Das war ein Stollen: nun achtet wohl,  
daß ganz ein gleicher ihm folgen soll.



Walther.

Warum ganz gleich?

Sachs.

Damit man seh',  
ihr wählet euch gleich ein Weib zur Eh'.

Walther

(fährt fort).

„Wonnieg entragend dem seligen Raum  
bot gold'ner Frucht  
heilhaft'ge Wucht  
mit holdem Prangen  
dem Verlangen  
an buß'ger Zweige Saum  
herrlich ein Baum.“

(Er hält inne.)

Sachs.

Ihr schloßet nicht im gleichen Ton:  
das macht den Meistern Pein;  
doch nimmt Hans Sachs die Lehr' davon,  
im Lenz wohl müß' es so sein. —  
Nun stellt mir einen Abgesang.

Walther.

Was soll nun der?

Sachs.

Ob euch gelang  
ein rechtes Paar zu finden,  
das zeigt sich an den Rinden.

Den Stollen ähnlich, doch nicht gleich,  
 an eig'nen Reim' und Tönen reich;  
 daß man's recht schlan! und selbstig find',  
 das freut die Ältern an dem Kind:  
 und euren Stollen giebt's den Schluß,  
 daß nichts davon abfallen muß.

Walther

(fortfahrend).

„Sei euch vertraut  
 welch' hehr's Wunder mir gesch'h'n:  
 an meiner Seite stand ein Weib,  
 so schön und hold ich nie geseh'n;  
 gleich einer Braut  
 umfaßte sie sanft meinen Leib;  
 mit Augen winkend,  
 die Hand wies blinkend,  
 was ich verlangend begehrt,  
 die Frucht so hold und werth  
 vom Lebensbaum.“

Sachs

(seine Rührung verbergend).

Das nenn' ich mir einen Abgesang:  
 seht, wie der ganze Bar gelang!  
 Nur mit der Melodei  
 seid ihr ein wenig frei;  
 doch sag' ich nicht, daß es ein Fehler sei;  
 nur ist's nicht leicht zu behalten,  
 und das ärgert uns're Alten! —  
 Setzt richtet mir noch einen zweiten Bar,

damit man merkt' welch' der erste war.  
 Auch weiß ich noch nicht, so gut ihr's gereimt,  
 was ihr gedichtet, was ihr geträumt.

### Balthar

(wie vorher).

„Abendlich glühend in himmlischer Pracht  
 verschied der Tag,  
 wie dort ich lag;  
 aus ihren Augen  
 Wonne zu saugen,  
 Verlangen einz'ger Nacht  
 in mir nur wach! —  
 Mächtig umbämmert der Blick sich mir bricht;  
 wie weit so nah'  
 beschieden da  
 zwei lichte Sterne  
 aus der Ferne  
 durch schlanker Zweige Licht  
 hehr mein Gesicht. —  
 Lieblich ein Quell  
 auf stiller Höhe dort mir rauscht;  
 jetzt schwellt er an sein hold Getön'  
 so süß und stark ich's nie erlauscht:  
 leuchtend und hell  
 wie strahlten die Sterne da schön:  
 zum Tanz und Reigen  
 in Laub und Zweigen  
 der gold'nen sammeln sich mehr,  
 statt Frucht ein Sternenheer  
 im Lorbeerbaum.“ —

Sachs

(sehr gerührt, sanft).

Freund, eu'r Traumbild wies euch wahr;  
 gelungen ist auch der zweite Bar.  
 Wolltet ihr noch einen dritten dichten,  
 des Traumes Deutung würd' er berichten.

Walther.

Wie fänd' ich die? Genug der Wort'!

Sachs

(aufstehend).

Dann Wort und That am rechten Ort! —  
 Drum bitt' ich, merkt mir gut die Weise;  
 gar lieblich d'rin sich's dichten läßt:  
 und singt ihr sie in weit'rem Kreise,  
 dann haltet mir auch das Traumbild fest.

Walther.

Was habt ihr vor?

Sachs.

Eu'r treuer Knecht

fand sich mit Sack' und Tasch' zurecht;  
 die Kleider, d'rin am Hochzeitfest  
 daheim bei euch ihr wolltet prangen,  
 die ließ er her zu mir gelangen; —  
 ein Täubchen zeigt' ihm wohl das Nest,  
 darin sein Junfer träumt':  
 d'rum folgt mir jetzt in's Rämmerlein!  
 Mit Kleiden, wohlgesäumt,

sollen Beide wir gezieret sein,  
 wann's Stattliches zu wagen gilt;  
 d'rum kommt, seib ihr gleich mir gewillt!  
 (Er öffnet Walthers die Thür, und geht mit ihm hinaus.)

### Bedmesser

(Iugt zum Laden herein; da er die Werkstätt leer findet, tritt er näher. Er ist reich aufgeputzt, aber in sehr leidendem Zustande. Er binkt, streicht unrecht sich; zuckt wieder zusammen; er sucht einen Stuhl, setzt sich; langt aber sogleich wieder auf, und streicht sich die Glieder von Neuem. Verzweiflungsvoll sinnend geht er dann umher. Dann bleibt er stehen, laugt durch das Fenster nach dem Hause hinüber; macht Gebärden der Noth; schlägt sich wehe vor den Kopf. — Endlich fällt sein Blick auf das von Sachs zuvor beschriebene Papier auf dem Werkische: er nimmt es neugierig auf, überfliegt es in immer größerer Aufregung, und bricht endlich wüthend aus):

Ein Werbelied! Von Sachs? — Ist's wahr?  
 Ah! — Nun wird mir alles klar!

(Da er die Kammerthüre gehen hört, fährt er zusammen, und versteckt das Blatt eilig in seiner Tasche.)

### Sachs

(im Festgewande, tritt ein, und hält an).

Sieh' da! Herr Schreiber? Auch am Morgen?  
 Euch machen die Schuh' doch nicht mehr Sorgen?  
 Laßt sehen! Mich dünkt, sie sitzen gut?

### Bedmesser.

Den Teufel! So dünn war ich noch nie beschuht:  
 fühl' durch die Sohle den feinsten Riez!

Sachs.

Mein Merkersprüchlein wirkte dieß:  
trieb sie mit Merkerzeichen so weich.

Bedmesser.

Schon gut der Wiß'! Und genug der Streich'!  
Glaubt mir, Freund Sachs, jetzt kenn' ich euch;  
der Spaß von dieser Nacht,  
der wird euch noch gedacht:  
daß ich euch nur nicht im Wege sei,  
schuft ihr gar Aufruhr und Meuterei!

Sachs.

's war Polterabend, laßt euch bedeuten:  
eu're Hochzeit spulte unter den Leuten;  
je toller es dahergeh',  
je besser bekommt's der Eh'.

Bedmesser

(ausbrechend).

O Schuster voll von Ränken  
und pöbelhaften Schwänken,  
du war'st mein Feind von je:  
nun hör' ob hell ich seh'!  
Die ich mir auserkoren,  
die ganz für mich geboren,  
zu aller Wittwer Schmach,  
der Jungfer stell'st du nach.  
Daß sich Herr Sachs erwerbe  
des Goldschmied's reiches Erbe,

im Meister-Rath zur Hand  
 auf Klauseln er bestand,  
 ein Mägblein zu bethören,  
 daß nur auf ihn sollt' hören,  
 und, And'ren abgewandt,  
 zu ihm allein sich fand.

Darum, darum —

wär' ich so bumm? —

mit Schreien und mit Klopfen  
 wollt' er mein Lied zstopfen,  
 daß nicht dem Kind werd' kund  
 wie auch ein And'rer bestund.

Ja ja! — Ha ha!

Hab' ich dich da?

Aus seiner Schuster-Stuben  
 heßt' endlich er den Buben  
 mit Knüppeln auf mich her,  
 daß meiner Loß er wär':

Au au! Au au!

Wohl grün und blau,  
 zum Spott der allerliebsten Frau,  
 zerschlagen und zerprügelt,  
 daß kein Schneider mich aufbügelt!  
 Gar auf mein Leben  
 war's angegeben!  
 Doch kam ich noch so davon,  
 daß ich die That euch lohn':  
 zieh't heut' nur aus zum Singen,  
 merkt' auf, wie's mag gelingen;  
 bin ich gezwacht  
 auch und zerhackt,  
 euch bring' ich doch sicher aus dem Takt!

Sachs.

Gut Freund, ihr seid in argem Wahn!  
Glaubt was ihr wollt daß ich's gethan,  
gebt eure Eifersucht nur hin;  
zu werben kommt mir nicht in Sinn.

Bedmesser.

Lug und Trug! Ich weiß es besser.

Sachs.

Was fällt euch nur ein, Meister Bedmesser?  
Was ich sonst im Sinn, geht euch nichts an:  
doch glaubt, ob der Werbung seid ihr im Wahn.

Bedmesser.

Ihr fäng't heut' nicht?

Sachs.

Nicht zur Wette.

Bedmesser.

Rein Verbelied?

Sachs.

Gewißlich, nein!

Bedmesser.

Wenn ich aber d'rob ein Zeugniß hätte?

Sachs

(blickt auf den Wertisch).

Das Gedicht? Hier ließ ich's: — steckt ihr's ein?



Bedmesser

(zieht das Blatt hervor).

Ist das eure Hand?

Sachs.

Ja, — war es das?

Bedmesser.

Ganz frisch noch die Schrift?

Sachs.

Und die Dinte noch naß!

Bedmesser.

's wär' wohl gar ein biblisches Lied?

Sachs.

Der fehlte wohl, wer darauf rielh.

Bedmesser.

Nun denn?

Sachs.

Wie hoch?

Bedmesser.

Ihr fragt?

Sachs.

Was noch?

Bedmesser.

Dafß ihr mit aller Niederkeit  
der ärgste aller Spießbuben seid

S a c h s.

Mag sein! Doch hab' ich noch nie entwandt,  
was ich auf fremden Tischen fand: —  
und daß man von euch auch nicht Übles denkt,  
behaltet das Blatt, es sei euch geschenkt.

B e d m e s s e r

(in freudigem Schreck aufspringend).

Herr Gott!.. Ein Gedicht!.. Ein Gedicht von Sachs?..  
Doch halt', daß kein neuer Schab' mir erwach'! —  
Ihr habt's wohl schon recht gut memorirt?

S a c h s.

Seid meinethalb doch nur unbeirrt!

B e d m e s s e r.

Ihr laßt mir das Blatt?

S a c h s.

Damit ihr kein Dieb.

B e d m e s s e r.

Und mach' ich Gebrauch?

S a c h s.

Wie's euch belieh'.

B e d m e s s e r.

Doch, sing' ich das Lied?

S a c h s.

Wenn's nicht zu schwer.

Bedmesser.

Und wenn ich gefiel'?

Sachs.

Das wunderte mich sehr!

Bedmesser

(ganz zutraulich).

Da seid ihr nun wieder zu bescheiden:

ein Lied von Sachs, das will 'was bedeuten!

Und seht, wie mir's ergeht,

wie's mit mir Ärmsten steht!

Erseh' ich doch mit Schmerzen,

mein Lied, das Nachts ich sang, —

Dank euren lust'gen Scherzen! —

es machte der Pagnerin bang.

Wie schaff' ich nun zur Stelle

ein neues Lied herzu?

Ich armer, zerschlag'ner Geselle,

wie fänd' ich heut' dazu Ruh'?

Werbung und ehlich' Leben,

ob das mir Gott beschied,

muß ich nur grad' aufgeben,

hab' ich kein neues Lied.

Ein Lied von euch, dess' bin ich gewiß,

mit dem besteg' ich jed' Hinderniß:

soll ich das heute haben,

vergeffen und begraben

sei Zwist, Hader und Streit,

und was uns je entzweit.

(Er blickt seitwärts in das Blatt: plötzlich runzelt sich seine Stirn

Und doch! Wenn's nur eine Falle wär'! —

Noch gestern war't ihr mein Feind:  
wie kam's, daß nach so großer Beschwer'  
ihr's freundlich heut' mit mir meint'?

S a c h s.

Ich machte euch Schuh' in später Nacht:  
hat man so je einen Feind bedacht?

B e d m e s s e r.

Ja ja! recht gut! — Doch eines schwört:  
wo und wie ihr das Lied auch hört,  
daß nie ihr euch bekommen laßt,  
zu sagen, es sei von euch verfaßt.

S a c h s.

Das schwör' ich und gelob' euch hier,  
nie mich zu rühmen, das Lied sei von mir.

B e d m e s s e r

(sehr glücklich).

Was will ich mehr, ich bin geborgen!  
Jetzt hat sich Bedmesser nicht mehr zu sorgen!

(Er reibt sich froh die Hände.)

S a c h s.

Doch, Freund, ich führ's euch zu Gemüthe,  
und rathe euch in aller Güte:

studirt mir recht das Lied!

Sein Vortrag ist nicht leicht:

ob euch die Weise gerieth',  
und ihr den Ton erreicht!

Bedmesser.

Freund Sachs, ihr seid ein guter Poet;  
doch was Ton und Weise betrifft, gesteht,  
da thut's mir Keiner vor!  
Drum spitzt nur fein das Ohr,  
und: Bedmesser,  
Keiner besser!

Darauf macht euch gefaßt,  
wenn ihr ruhig mich singen laßt. —

Doch nun memoriren,  
schnell nach Haus!  
Ohne Zeit verlieren  
richt' ich das aus. —

Hans Sachs, mein Theurer!  
Ich hab' euch erkannt;  
durch den Abenteuer  
war ich verrannt:

so einer fehlte uns bloß!

Den wurden wir Meister doch los! —

Doch mein Besinnen  
läuft mir von hinten:  
bin ich verwirrt,  
und ganz verirrt?  
Die Sylben, die Reime,  
die Worte, die Verse:  
ich kleb' wie an Leime,  
und brennt doch die Ferse.  
Ade! Ich muß fort!  
An and'rem Ort

dank' ich euch inniglich,  
 weil ihr so minniglich;  
 für euch nun stimme ich,  
 lauf' eure Werke gleich,  
 mache zum Merker euch:  
 doch fein mit Kreide weich,  
 nicht mit dem Hammerstreich!

Merker! Merker! Merker Hans Sachs!  
 Daß Nürnberg schusterlich blüh' und wach'!

(Er hinkt, poltert und taumelt wie beseffen fort.)

Sachs.

So ganz böshaft doch Keinen ich fand,  
 er hält's auf die Länge nicht aus:  
 vergeudet Mancher oft viel Verstand,  
 doch hält er auch damit Haus:  
 die schwache Stunde kommt für Jeden;  
 da wird er dumm, und läßt mit sich reden. —  
 Daß hier Herr Bedmesser ward zum Dieb,  
 ist mir für meinen Plan sehr lieb. —

(Er sieht durch das Fenster Eva kommen.)

Sieh', Euchen! Dacht' ich doch wo sie blieb'!

Eva

erschmückt, und in glänzender weißer Kleidung, tritt zum Laden herein).

Sachs.

Grüß' Gott mein Euchen! Ei, wie herrlich,  
 wie stolz du's heute mein'st!  
 Du mach'st wohl Jung und Alt begehrlieh,  
 wenn du so schön erschein'st.

Eva.

Meister! 's ist nicht so gefährlich:  
und ist's dem Schneider geglückt,  
wer sieht dann an wo's mir beschwerlich,  
wo still der Schuh mich drückt?

Sachs.

Der böse Schuh! 's war deine Laun',  
daß du ihn gestern nicht probirt.

Eva.

Mer! wohl, ich hatt' zu viel Vertrau'n:  
im Meister hab' ich mich geirrt.

Sachs.

Ei, 's thut mir leid! Beig' her, mein Kind,  
daß ich dir helfe, gleich geschwind.

Eva.

Sobald ich stehe, will es geh'n:  
doch will ich geh'n, zwingt's mich zu geh'n.

Sachs.

Hier auf den Schemel streck' den Fuß:  
der üblen Noth ich wehren muß.  
(Sie streckt den Fuß auf den Schemel beim Werktisch.)  
Was ist's mit dem?

Eva.

Ihr seht, zu weit!

Sachß.

Kind, daß ist pure Eitelkeit:  
der Schuh ist knapp.

Eva.

Das sag' ich ja:  
drum drückt er mir die Behen da.

Sachß.

Hier links?

Eva.

Nein, rechts.

Sachß.

Wohl mehr am Spann?

Eva.

Mehr hier am Hacken.

Sachß.

Kommt der auch d'ran?

Eva.

Ach, Meister! Wüßtet ihr besser als ich,  
wo der Schuh mich drückt?

Sachß.

Ei, 's wundert mich,  
daß er zu weit, und doch drückt überall?

Walther, in glänzender Rittertracht, tritt unter die Thüre der Kammer, bleibt beim Anblicke Eva's wie festgebannt stehen. Eva stößt einen leisen Laut aus und bleibt ebenfalls unverwandt in ihrer Stellung, mit dem Fuße am Schemel. Sachß, der vor ihr sich gebückt hat, ist mit dem Rücken hure zugelehrt.)



Aha! hier sitzt's! Nun begreif' ich den Fall!  
 Kind, du hast Recht: 's stak in der Rath: —  
 nun warte, dem Übel schaff' ich Rath.  
 Bleib' nur so steh'n; ich nehm' dir den Schuh  
 eine Weil' auf den Leisten: dann läßt er dir Ruh'.

(Er hat ihr sanft den Schuh vom Fuße gezogen; während sie in der  
 Stellung verbleibt, macht er sich mit dem Schuh zu schaffen, und thut als  
 ob er nichts Anderes.)

### Sachs

(bei der Arbeit).

Immer Schustern! Das ist nun mein Loos;  
 des Nachts, des Tags — komm' nicht davon los! —  
 Kind, hör' zu! Ich hab's überdacht,  
 was meinem Schustern ein Ende macht:  
 am besten, ich werbe doch noch um dich;  
 da gewänn' ich doch 'was als Poet für mich! —  
 Du hör'st nicht drauf? — So sprich doch jetzt!  
 Hast mir's ja selbst in den Kopf gesetzt? —  
 Schon gut! — Ich merl'! — Mach' deinen Schuh!...  
 Säng' mir nur wenigstens Einer dazu!  
 Hörte heut' gar ein schönes Lied: —  
 wem dazu ein dritter Vers gerieth'?

### Walther

(immer Eva gegenüber in der vorigen Stellung).

„Weilten die Sterne im lieblichen Tanz?

So licht und klar  
 im Lockenhaar,  
 vor allen Frauen  
 hehr zu schauen,

lag ihr mit zartem Glanz  
 ein Sternenfranz. —  
 Wunder ob Wunder nun bieten sich dar:  
 zwiefachen Tag  
 ich grüßen mag;  
 denn gleich zwei'n Sonnen  
 reinster Wonnen,  
 der hehrsten Augen Paar  
 nahm ich nun wahr. —  
 Hulbreichstes Bild,  
 dem ich zu nahen mich erkühnt:  
 den Kranz, vor zweier Sonnen Strahl  
 zugleich verblichen und ergrünt,  
 minnig und mild,  
 sie flocht ihn um's Haupt dem Gemahl.  
 Dort Huld=geboren,  
 nun Ruhm=erfaren,  
 gießt paradiesische Lust  
 sie in des Dichters Brust —  
 im Liebestraum.“ —

### S a c h s

(hat, immer mit seiner Arbeit beschäftigt, den Schuh zurückgebracht, und ist während der Schlußverse von Walther's Gesang darüber her, ihn wieder anzuziehen).

Laufsch', Kind! Das ist ein Meisterlied:  
 derlei hör'st du jetzt bei mir singen.  
 Nun schau', ob dabei mein Schuh gerieth?  
 Mein' endlich doch  
 es thät' mir gelingen?  
 Versuch's! Tritt auf! — Sag', drückt er dich noch?

(Eva, die wie bezaubert, bewegungslos gestanden, gesehen und geliebt bricht jetzt in heftiges Weinen aus, sinkt Sachs an die Brust und drückt sich schluchzend an sich. — Walther ist zu ihnen getreten, und drückt Sachs geistert die Hand. — Sachs thut sich endlich Gewalt an, reißt sich er-muthig los, und läßt dadurch Eva unwillkürlich an Walther's Schultern anlehnen.)

Sachs.

Hat man mit dem Schuhwerk nicht seine Noth!  
 Wär' ich nicht noch Poet dazu,  
 ich machte länger keine Schuh'!  
 Das ist eine Müh' und Aufgebot!  
 Zu weit dem Einen, dem Andern zu eng;  
 Von allen Seiten Lauf und Gedräng':

da klappt's,  
 da schlappt's,  
 hier brüdt's,  
 da zwickt's!

Der Schuster soll auch Alles wissen,  
 flicken, was nur immer zerrissen;  
 und ist er nun Poet dazu,  
 läßt man am End' ihm auch da kein' Ruh':  
 doch ist er erst noch Wittwer gar,  
 zum Narren macht man ihn fürwahr;  
 die jüngsten Mädchen, ist Noth am Mann,  
 begehren, er hielte um sie an;  
 versteht er sie, versteht er sie nicht,  
 alleine ob ja, ob nein er spricht:  
 am Ende riecht er doch nach Pech,  
 und gilt für dumm, tückisch und frech!  
 Ei, 's ist mir nur um den Lehrbuben leid;  
 der verliert mir allen Respekt;  
 die Lene macht ihn schon nicht recht gescheit,

daß in Töpf' und Tellern er lecht!  
Wo Teufel er jetzt wieder steckt?

(Er stellt sich, als wolle er nach David sehen.)

Eva

(hält Sachs, und zieht ihn von Neuem zu sich).

O Sachs! Mein Freund! Du theurer Mann!  
Wie ich dir Eblem lohnen kann!

Was ohne deine Liebe,  
was wär' ich ohne dich,  
ob je auch Kind ich bliebe,  
erwedtest du nicht mich?

Durch dich gewann ich  
was man preist,  
durch dich erfann ich  
was ein Geist!

Durch dich erwacht,  
durch dich nur dacht'  
ich edel, frei und kühn:  
du liebest mich erblüh'n! —

O lieber Meister, schilt mich nur!  
Ich war doch auf der rechten Spur:  
denn, hatte ich die Wahl,  
nur dich erwählt' ich mir:  
du warest mein Gemahl,  
den Preis nur reicht' ich dir! —  
Doch nun hat's mich gewählt  
zu nie gekannter Qual:  
und werd' ich heut' vermählt,  
so war's ohn' alle Wahl!

Das war ein Müßsen, war ein Zwang!  
Dir selbst, mein Meister, wurde bang.

Sachs.

Mein Kind:

von Tristan und Isolde

kenn' ich ein traurig Stüd:

Hans Sachs war klug, und wollte

nichts von Herrn Marke's Glüd. —

's war Zeit, daß ich den Rechten erkannt:

wär' sonst am End' doch hineingerannt! —

Aha! Da streicht schon die Lene um's Haus.

Nur herein! — He, David! Komm'st nicht heraus?

(Magdalene, in festlichem Staate, tritt durch die Ladenthüre herein; der Kammer kommt zugleich David, ebenfalls im Festkleide, mit bunten Bändern sehr reich und zierlich ausgeputzt)

Die Zeugen sind da, Gevatter zur Hand;

jetzt schnell zur Taufe; nehmt euren Stand!

(Alle blicken ihn verwundert an.)

Ein Kind ward hier geboren;

jetzt sei ihm ein Nam' erkoren.

So ist's nach Meister-Weis' und Art,

wenn eine Meisterweise geschaffen ward:

daß die einen guten Namen trag',

dran Jeder sie erkennen mag. —

Vernehmt, respectable Gesellschaft,

was euch hieher zur Stell' schafft!

Eine Meisterweise ist gelungen,

von Junker Walthar gedichtet und gesungen;

der jungen Weise lebender Vater

lud mich und die Pognerin zu Gevatter:

weil wir die Weise wohl vernommen,

sind wir zur Taufe hieher gekommen.

Auch daß wir zur Handlung Zeugen haben,

ruf' ich Jungfer Lene, und meinen Knaben:  
 doch da's zum Zeugen kein Lehrbube thut,  
 und heut' auch den Spruch er gesungen gut,  
 so mach' ich den Burschen gleich zum Gesell'!  
 Knie' nieder, David, und nimm diese Schell'!

(David ist niedergelnieet: Sachs giebt ihm eine starke Ohrfeige.)

Steh' auf, Gesell', und denk' an den Streich;  
 du merk'st dir dabei die Taufe zugleich.  
 Fehlt sonst noch 'was, uns Keiner drum schilt:  
 wer weiß, ob's nicht gar einer Nothtaufe gilt.  
 Daß die Weise Kraft behalte zum Leben,  
 will ich nur gleich den Namen ihr geben: —  
 „die selige Morgentraumdeut-Weise“  
 sei sie genannt zu des Meisters Preise. —  
 Nun wachse sie groß, ohn' Schad' und Bruch:  
 die jüngste Gevatterin spricht den Spruch.

Eva.

Selig, wie die Sonne  
 meines Glückes lacht,  
 Morgen voller Wonne,  
 selig mir erwacht!  
 Traum der höchsten Hulden,  
 himmlisch Morgenglüh'n!  
 Deutung euch zu schulden,  
 selig süß Bemüh'n!  
 Einer Weise mild und hehr,  
     sollt' es hold gelingen,  
 meines Herzens süß' Beichwer  
     deutend zu bezwingen.  
 Ob es nur ein Morgentraum?

Selig deut' ich mir es kaum.

Doch die Weise,  
was sie leise  
mir vertraut  
im stillen Raum,  
hell und laut,  
in der Meister vollem Kreis,  
beute sie den höchsten Preis!

Walther.

Deine Liebe, rein und hehr,  
ließ es mir gelingen,  
meines Herzens süß' Beschwer  
deutend zu bezwingen.  
Ob es noch der Morgentraum?  
Selig deut' ich mir es kaum.

Doch die Weise,  
was sie leise  
dir vertraut  
im stillen Raum,  
hell und laut,  
in der Meister vollem Kreis,  
werbe sie um höchsten Preis!

Sachs.

Vor dem Kinde lieblich hehr,  
mocht' ich gern wohl singen;  
doch des Herzens süß' Beschwer  
galt es zu bezwingen.  
's war ein schöner Abendtraum:  
dran zu deuten wag' ich kaum.

Diese Weise,  
 was sie leise  
 mir vertraut  
 im stillen Raum,  
 sagt mir laut:  
 auch der Jugend ew'ges Reiz  
 grünt nur durch des Dichters Preis.

David.

Wach' oder träum' ich schon so früh?  
 Das zu erklären macht mir Müh'.  
 's ist wohl nur ein Morgentraum:  
 was ich seh', begreif' ich kaum.

Ward zur Stelle  
 gleich Gefelle?  
 Lene Braut?  
 Im Kirchenraum  
 wir getraut?

's geht der Kopf mir, wie im Kreis,  
 daß ich bald gar Meister heiß'!

Magd a l e n e.

Wach' oder träum' ich schon so früh?  
 Das zu erklären macht mir Müh',  
 's ist wohl nur ein Morgentraum?  
 Was ich seh', begreif' ich kaum!

Er zur Stelle  
 gleich Gefelle?  
 Ich die Braut?  
 Im Kirchenraum  
 wir getraut?



Ja, wahrhaftig! 's geht: wer weiß?  
 Bald ich wohl Frau Meist'rin heiß'!

(Das Orchester geht sehr leise in eine marschmäßige, heitere Weise ab  
 Sachs ordnet den Ausbruch an.)

Sachs.

Jetzt Al' am Fleck! Den Vater grüß'!  
 Auf, nach der Wiej' schnell auf die Füß'!

(Eba trennt sich von Sachs und Walther, und verläßt mit Magda  
 die Werkstatt.)

Nun, Junker! Kommt! Habt frohen Muth! —  
 David, Gesell'! Schließ' den Laden gut!

(Als David und Walther ebenfalls auf die Straße gehen, und David sich über das Schließen der Ladenthüre hermacht, wird im Proscenium ein Tableau von beiden Seiten zusammengezogen, so daß er die Scene gänzlich schließt. Als die Musik allmählich zu größerer Stärke angewachsen ist, wird der Tableau nach der Höhe zu aufgezogen. Die Bühne ist verwandelt.)

## Verwandlung.

(Die Scene stellt einen freien Wiesenplan dar, im ferneren Hintergrund die Stadt Nürnberg. Die Pegnitz schlängelt sich durch den Plan; der Fluß ist an den nächsten Punkten praktischabel gehalten. Buntbeflaggte Segelboote segeln unablässig die ankommenden, festlich geschmückten Bürger der Stadt mit Frauen und Kindern, an das Ufer der Festwiese über. Eine erhöhte Bühne, mit Bänken darauf, ist rechts zur Seite aufgeschlagen; bereits mit den Fahnen der angekommenen Zünfte ausgeschmückt; im Verlauf der Vorstellung die Fahnenträger der noch ankommenden Zünfte ihre Fahnen ebenfalls an

ingerbühne auf, so daß diese schließlich nach drei Seiten hin ganz davon eingeht ist. — Zelte mit Getränken und Erfrischungen aller Art begrenzen im Rücken die Seiten des vorderen Hauptraumes.)

(Vor den Zelten geht es bereits lustig her: Bürger mit Frauen und Kindern sitzen und lagern daselbst. — Die Lehrbuben der Meistersinger, schön gekleidet, mit Blumen und Bändern reich und anmuthig geschmückt, üben auf schlanke Stäben, die ebenfalls mit Blumen und Bändern geziert sind, in ähnlicher Weise das Amt von Herolden und Marschällen aus. Sie empfangen am Ufer Aussteigenden, ordnen die Ränge der Rünste, und geleiten diese nach der Singerbühne, von wo aus, nachdem der Bannerträger die Fahne aufgepflanzt, Rünstbürger und Gesellen nach Belieben sich unter den Zelten zerstreuen.)

(Unter den noch anlangenden Rünsten werden die folgenden besonders best.)

### Die Schuster

(indem sie aufziehen).

Sanct Crispin,

lobet ihn!

War gar ein heilig Mann,

zeigt' was ein Schuster kann.

Die Armen hatten gute Zeit,

macht' ihnen warme Schuh';

und wenn ihm Keiner Leder leiht,

so stahl er sich's dazu.

Der Schuster hat ein weit Gewissen,

macht Schuhe selbst mit Hindernissen;

und ist vom Gerber das Fell erst weg,

dann streck'! streck'! streck'!

Leder taugt nur am rechten Fleck.

### Die Stadtpfeifer, Lauthen- u. Rinderinstrumentmacher

(ziehen, auf ihren Instrumenten spielend, auf. Ihnen folgen)

### Die Schneider.

Als Nürnberg belagert war,

und Hungersnoth sich fand,

wär' Stadt und Volk verdorben gar,  
 war nicht ein Schneider zur Hand,  
 der viel Muth hat und Verstand:  
 hat sich in ein Bodfell eingenäht,  
 auf dem Stadtwall da spazieren geht,  
 und macht wohl seine Sprünge  
 gar lustig guter Dinge.  
 Der Feind, der sieht's und zieht vom Fled:  
 der Teufel hol' die Stadt sich weg,  
 hat's drin noch so lustige Med-med-med!  
 Med! Med! Med!  
 Wer glaubt's, daß ein Schneider im Bode fied'!

### Die Bäcker

(ziehen dicht hinter den Schneidern auf, so daß ihr Lied in das der Zöhlereinklingt).

Hungersnoth! Hungersnoth!  
 Das ist ein gräulich Leiden!  
 Gäh' euch der Bäcker kein täglich Brod,  
 müßt' alle Welt verschneiden.  
 Bed! Bed! Bed!  
 Täglich auf dem Fled!  
 Nimm uns den Hunger weg!

### Lehrbuben.

Herr Je! Herr Je! Mädel von Fürth!  
 Stadtpfeifer, spielt! daß 's lustig wird!

(Ein bunter Rahn, mit jungen Mädchen in reicher bauerlicher Tracht, ist angekommen. Die Lehrbuben heben die Mädchen herans und tanzen mit ihnen, während die Stadtpfeifer spielen, nach dem Vordergrunde. — Das Charakteristische des Tanzes besteht darin, daß die Lehrbuben die Mädchen scheinbar nur an den Platz bringen wollen; so wie die Gesellen pagen)

wollen, ziehen die Buben die Mädchen aber immer wieder zurück, als ob sie sie anderswo unterbringen wollten, wobei sie meistens den ganzen Kreis, wie wählend, ausmessen, und somit die scheinbare Absicht auszuführen anmuthig und lustig verzögern.)

David

(kommt vom Landungsplatze vor).

Ihr tanzt? Was werden die Meister sagen?

(Die Buben drehen ihm Nasen.)

Hört nicht? — Laß' ich mir's auch behagen!

(Er nimmt sich ein junges, schönes Mädchen, und geräth im Tanze mit ihr bald in großes Feuer. Die Zuschauer freuen sich und lachen.)

Ein paar Lehrbuben.

David! Die Lene! Die Lene sieht zu!

David

(erschrickt, läßt das Mädchen schnell fahren, faßt sich aber Muth, da er nichts sieht, und tanzt nun noch feuriger weiter).

Ach! Laßt mich mit euren Bissen in Ruh'!

Gesellen

(am Landungsplatze).

Die Meistersinger! Die Meistersinger!

David.

Herr Gott! — Ade, ihr hübschen Dinger!

(Er giebt dem Mädchen einen feurigen Kuß, und reißt sich los. Die Lehrbuben unterbrechen alle schnell den Tanz, eilen zum Ufer, und reihen sich dort zum Empfange der Meistersinger. Alles macht auf das Geheiß der Lehrbuben Platz. — Die Meistersinger ordnen sich am Landungsplatze und ziehen dann festlich auf, um auf der erhöhten Bühne ihre Plätze einzunehmen. Voran Kothner als Fahmenträger; dann Pogner, Eva an der Hand führend; diese ist von festlich geschmückten und reich gekleideten jungen Mädchen begleitet, denen sich Magdalene anschließt. Dann folgen die übrigen Meistersinger. Sie werden mit Hutschwenken und Freudenrufen begrüßt. Als Alle auf der Bühne angelangt sind, Eva, von den

Mädchen umgeben, den Ehrenplatz eingenommen, und Roßners Fahne gerade in der Mitte der übrigen Fahnen, und sie alle überaus aufgespannt hat, treten die Lehrbuben, dem Volke zugewendet, feierlich der Bühne in Reih' und Glied.)

### Lehrbuben.

Silencium! Silencium!

Lacht all' Neden und Gesumm'!

(Sachs erhebt sich und tritt vor. Bei seinem Anblicke setzt sich Alles an, bricht sofort unter Hutz- und Lächereschwenken in großen Jubel aus.)

### Alles Volk.

Ha! Sachs! 's ist Sachs!

Seh! Meister Sachs!

Stimmt an! Stimmt an! Stimmt an!

(Mit feierlicher Haltung.)

„Wach' auf, es naht gen dem Tag,

„ich hör' singen im grünen Hag

„ein' wonnigliche Nachtigal,

„ihr' Stimm' durchklinget Berg und Thal:

„die Nacht neigt sich zum Occident,

„der Tag geht auf von Orient,

„die rothbrünstige Morgenröth'

„her durch die trüben Wolken geht.“ —

Heil Sachs! Hans Sachs!

Heil Nürnberg's theurem Sachs!

(Längeres Schweigen großer Ergriffenheit. Sachs, der unbeweglich geistesabwesend, über die Volksmenge hinweggeblickt hatte, richtet endlich Blicke vertrauter auf sie, verneigt sich freundlich, und beginnt mit ergreifend schnell aber sich festigender Stimme.)

### Sachs.

Euch wird es leicht, mir macht ihr's schwer,

gebt ihr mir Armen zu viel Ehr':

such' vor der Ehr' ich zu besteh'n,  
sei's, mich von euch geliebt zu seh'n!  
Schon große Ehr' ward mir erkannt,  
ward heut' ich zum Spruchsprecher ernannt:  
und was mein Spruch euch künden soll,  
glaubt, das ist hoher Ehre voll!

Wenn ihr die Kunst so hoch schon ehrt,  
da galt es zu beweisen,  
daß, wer ihr selbst gar angehört,  
sie schätzt ob allen Preisen.

Ein Meister, reich und hochgemuth,  
der will euch heut' das zeigen:  
sein Töchterlein, sein höchstes Gut,  
mit allem Hab und Eigen,  
dem Singer, der im Kunstgesang  
vor allem Volk den Preis errang,  
als höchsten Preises Kron'  
er bietet das zum Lohn.

Darum so hört, und stimmtet bei:  
die Werbung steht dem Dichter frei.  
Ihr Meister, die ihr's euch getraut,  
euch ruf' ich's vor dem Volke laut:  
erwägt der Werbung felt'nen Preis,  
und wem sie soll gelingen,  
daß der sich rein und edel weiß,  
im Werben, wie im Singen,  
will er das Preis erringen,  
das nie bei Neuen noch bei Alten  
ward je so herrlich hoch gehalten,  
als von der lieblich Reinen,  
die niemals soll beweinen,

daß Nürnberg mit höchstem Werth  
die Kunst und ihre Meister ehrt.

(Große Bewegung unter Allen. — Sachs geht auf Pogner zu, der ihm  
rührt die Hand drückt.)

Pogner.

O Sachs! Mein Freund! Wie dankenswerth!  
Wie wißt ihr, was mein Herz beschwert!

Sachs.

's war viel gewagt! Jetzt habt nur Muth!

(Er wendet sich zu Bedmesser, der schon während des Einzuges,  
dann fortwährend, immer das Blatt mit dem Gedicht heimlich herausge-  
memorirt, genau zu lesen versucht, und oft verzweiflungsvoll den Schwel-  
den der Stirn gewischt hat.)

Herr Merker! Sagt, wie steht es? Gut?

Bedmesser.

O, dieses Lied! — Werb' nicht drauß flug,  
und hab' doch dran studirt genug!

Sachs.

Mein Freund, 's ist euch nicht aufgezwungen.

Bedmesser.

Was hilft's? — Mit dem meinen ist doch versungen;  
's war eure Schuld! — Jetzt seid hübsch für mich!  
's wär' schändlich, liehet ihr mich im Stich!

Sachs.

Ich dächt', ihr gäbt's auf.

Bedm e s s e r.

Warum nicht gar?  
Die And'ren sing' ich alle zu paar'!  
Wenn ihr nur nicht singt.

S a c h s.

So seht, wie's geht!

Bedm e s s e r.

Das Lied — bin's sicher — zwar Keiner versteht:  
doch bau' ich auf eure Popularität.

(Die Lehrbuben haben vor der Meistersinger-Bühne schnell von Rasen-  
den einen kleinen Hügel aufgeworfen, fest gerammelt, und reich mit Blumen  
bedeckt.)

S a c h s.

Nun denn, wenn's Meistern und Volk beliebt,  
zum Wettgesang man den Anfang giebt.

R o t h n e r

(tritt vor).

Ihr ledig' Meister, macht euch bereit!  
Der Älteste' sich zuerst anläßt: —  
Herr Bedmesser, ihr fangt an! 's ist Zeit!

Bedm e s s e r

läßt die Singerbühne, die Lehrbuben führen ihn zu dem Blumenhügel:  
er strauchelt darauf, tritt unsicher und schwankt).

Zum Teufel! Wie wackelig! Macht das hübsch fest!  
(Die Buben lachen unter sich, und stopfen an dem Rasen.)

D a s V o l k

(unterschiedlich, während Bedmesser sich zurecht macht).

Wie der? Der wirbt? Scheint mir nicht der Rechte!



daß Nürnberg mit höchstem Werth  
die Kunst und ihre Meister ehrt.

(Große Bewegung unter Allen. — Sachs geht auf Pogner zu, der ihm  
rührt die Hand drückt.)

Pogner.

O Sachs! Mein Freund! Wie dankenswerth!  
Wie mißt ihr, was mein Herz beschwert!

Sachs.

's war viel gewagt! Jetzt habt nur Muth!

(Er wendet sich zu Bedmesser, der schon während des Einzugs,  
dann fortwährend, immer das Blatt mit dem Gedicht heimlich heraus-  
memorirt, genau zu lesen versucht, und oft verzweiflungsvoll den Schwanz  
von der Stirn gewischt hat)

Herr Merker! Sagt, wie steht es? Gut?

Bedmesser.

O, dieses Lied! — Werb' nicht draus Flug,  
und hab' doch dran stubirt genug!

Sachs.

Mein Freund, 's ist euch nicht aufgezwungen.

Bedmesser.

Was hilft's? — Mit dem meinen ist doch versungen;  
's war eure Schuld! — Jetzt seid hübsch für mich!  
's wär' schändlich, ließt ihr mich im Stich!

Sachs.

Ich dächt', ihr gäbt's auf.

### Die Meister

(leise unter sich).

Mein! Was ist das? Ist er von Sinnen?  
Woher mocht' er solche Gedanken gewinnen?

### Voll

(ebenso).

Sonderbar! Hört ihr's? Wen lud er ein?  
Verstand man recht? Wie kann das sein?

### Bed'messer

n er sich mit den Füßen wieder gerichtet, und im Manuscript heimlich nachgelesen).

„Wohn' ich erträglich im selbigen Raum, —  
hol' Gold und Frucht —  
Bleisast und Wucht: —  
mich holt am Branger —  
der Verlanger, —  
auf lust'ger Steige kaum —  
häng' ich am Baum.“ —

nicht sich wieder zurechtzustellen und im Manuscript zurechtzufinden.)

### Die Meister.

Was soll das heißen? Ist er nur toll?  
Sein Lied ist ganz von Unfinn voll!

### Das Volk

(immer lauter).

Schöner Werber! Der find't seinen Lohn:  
bald hängt er am Galgen; man sieht ihn schon.

An der Tochter Stell' ich den nicht möchte. —  
 Er kann nicht 'mal steh'n:  
 Wie wird's mit dem geh'n? —  
 Seid still! 's ist gar ein tücht'ger Meister!  
 Stadtschreiber ist er: Bedmesser heißt er. —  
 Gott, ist der dunun!  
 Er fällt fast um! —  
 Still! Macht keinen Wig;  
 der hat im Rathe Stimm' and Sitz.

### Die Lehrbuben

(in Aufstellung).

Silencium! Silencium!  
 Laßt all' Reden und Gesumm'!

### Bedmesser

(macht, ängstlich in ihren Blicken forschend, eine gezielte Verbeugung gegen Eva).

### Rothner.

Fanget an!

### Bedmesser

(singt mit seiner Melodie, verkehrter Prosodie, und mit stöhnend verzerrten Sätzen, öfters durch mangelhaftes Memoriren gänzlich behindert, und in wachsender ängstlicher Verwirrung).

„Morgen ich leuchte in rosigem Schein,  
 voll Blut und Duft  
 geht schnell die Luft; —  
 wohl bald gewonnen,  
 wie zerronnen, —  
 im Garten lud ich ein —  
 garstig und fein.“ —

## Die Meister

(Leise unter sich).

Mein! Was ist das? Ist er von Sinnen?  
Woher mocht' er solche Gedanken gewinnen?

Voll

(ebenso).

Sonderbar! Hört ihr's? Wen lud er ein?  
Verstand man recht? Wie kann das sein?

## Bedmesser

Da er sich mit den Füßen wieder gerichtet, und im Manuscript heimlich nachgelesen).

„Wohn' ich erträglich im selbigen Raum, —  
hol' Gold und Frucht —  
Bleisast und Wucht: —  
mich holt am Branger —  
der Verlanger, —  
auf lust'ger Steige kaum —  
häng' ich am Baum.“ —

(setzt sich wieder zurechtzu stellen und im Manuscript zurechtzufinden.)

## Die Meister.

Was soll das heißen? Ist er nur toll?  
Sein Lied ist ganz von Unsinn voll!

Das Volk

(immer lauter).

Schöner Werber! Der find't seinen Lohn:  
bald hängt er am Galgen; man sieht ihn schon.

## Bedmesser

(immer verwirrter).

„Heimlich mir graut —  
 weil hier es munter will hergeh'n: —  
 an meiner Leiter stand ein Weib, —  
 sie schämt' und wollt' mich nicht besch'n.  
 Bleich wie ein Kraut —  
 umfasert mir Hanf meinen Leib; —  
 Die Augen zwinkend —  
 der Hund blies winkend —  
 was ich vor langem verzehrt, —  
 wie Frucht, so Holz und Pferd —  
 vom Leberbaum.“

(Hier bricht Alles in lautes, schallendes Gelächter aus.)

## Bedmesser

(verläßt wüthend den Hügel, und eilt auf Sachs zu)

Verdammt' Schuster! Das dank' ich dir! —  
 Das Lieb, es ist gar nicht von mir:  
 von Sachs, der hier so hoch verehrt,  
 von eurem Sachs ward mir's bescheert!  
 Mich hat der Schändliche bebrängt,  
 sein schlechtes Lied mir aufgehängt.

(Er stürzt wüthend fort und verliert sich unter dem Balle.)

(Großer Aufstand.)

## Bolt.

Nein! Was soll das? Jetzt wird's immer bunter!  
 Von Sachs das Lied? Das näh'n' uns doch Wunder

## Die Meistersinger.

Erklärt doch, Sachs! Welch' ein Skandal!  
 Von euch das Lied? Welch' eig'ner Fall!

Sachs

thig das Blatt, welches ihm Bedmesser hingeworfen, aufgehoben hat).

Das Lied fürwahr ist nicht von mir:  
Herr Bedmesser irrt, wie dort so hier!  
Wie er dazu kam, mag er selbst sagen;  
doch möcht' ich mich nie zu rühmen wagen,  
ein Lied, so schön wie dieß erdacht,  
sei von mir, Hans Sachs, gemacht.

Meistersinger.

Wie? Schön dieß Lied? Der Unsinn-Wust!

Volk.

Hört, Sachs macht Spaß! Er sagt's zur Lust.

Sachs.

Ich sag' euch Herrn, das Lied ist schön:  
nur ist's auf den ersten Blick zu erseh'n,  
daß Freund Bedmesser es entstellt.

Doch schwör' ich, daß es euch gefällt,  
wenn richtig die Wort' und Weise  
hier Einer sang' im Kreise.

Und wer das verstünd', zugleich bewies',  
daß er des Liebes Dichter,  
und gar mit Rechte Meister hieß',  
fänd' er geneigte Richter. —

Ich bin verklagt und muß besteh'n:  
drum laßt meinen Zeugen mich außerseh'n! —

Ist Jemand hier, der Recht mir weiß,  
der tret' als Zeug' in diesen Kreis!

Walther

(tritt aus dem Volke hervor).

(Allgemeine Bewegung.)

Sachs.

So zeuget, das Lied sei nicht von mir;  
und zeuget auch, daß, was ich hier  
hab' von dem Lied gesagt,  
zu viel nicht sei gewagt.

Die Meister.

Ei, Sachs! Gesteht, ihr seid gar fein! —  
So mag's denn heut' geschehen sein.

Sachs.

Der Regel Güte daraus man erwägt,  
daß sie auch 'mal 'ne Ausnahm' verträgt.

Das Volk.

Ein guter Zeuge, schön und kühn!  
Mich dünkt, dem kann 'was Gut's erblüh'n.

Sachs.

Meister und Volk sind gewillt  
zu vernehmen, was mein Zeuge gilt.  
Herr Walther von Stolzing, singt das Lied!  
Ihr Meister, lest, ob's ihm gerieth.

(Er giebt den Meistern das Blatt zum Nachlesen.)

Die Lehrbuben.

Alles gespannt, 's giebt kein Gesumm';  
da rufen wir auch nicht Silentium!

Walt her

(der kühn und fest auf den Blumenhügel getreten).

„Morgenlich leuchtend in rosigem Schein,  
 von Blüth' und Duft  
 geschwellt die Luft,  
 voll aller Wonnen  
 nie erfonnen,  
 ein Garten lud mich ein, —

Die Meister lassen hier ergriffen das Blatt fallen; Walther scheint  
 unmerklich — gewahrt zu haben, und fährt nun in freier Fassung

dort unter einem Wunderbaum,  
 von Früchten reich behangen,  
 zu schau'n im sel'gen Liebestraum,  
 was höchstem Lustverlangen  
 Erfüllung kühn verhieß —  
 das schönste Weib,  
 Eva im Paradies.“ —

Das Volk

(leise unter sich).

Das ist 'was And'res! Wer hätt's gedacht?  
 Was doch recht Wort und Vortrag macht!

Die Meistersinger

(leise für sich).

Ja wohl! Ich merk'! 's ist ein ander Ding,  
 ob falsch man oder richtig sing'.

Sachs.

Zeuge am Ort!

Fahret fort!

Walther.

„Abendlich dämmernd umschloß mich die Nacht;



auf steilem Pfad  
war ich genahet  
wohl einer Quelle  
edler Welle,

die lockend mir gelacht:  
dort unter einem Lorbeerbaum,  
von Sternen hell durchschienen,  
ich schaut' im wachen Dichtertraum,  
mit heilig holden Mienen  
mich nehend mit dem Naß,  
das hehrste Weib —  
die Muse des Barnab."

#### Das Volk

(immer leiser, für sich).

So hold und traut, wie fern es schwebt,  
doch ist's als ob man's mit erlebt!

#### Die Meistersinger.

's ist kühn und seltsam, das ist wahr:  
doch wohlgereimt und singebär.

#### Sachs.

Zum dritten, Zeuge wohl erkies! —  
Fahret fort, und schließt!

#### Walther

(mit größter Begeisterung).

„Guldbreichster Tag,  
dem ich aus Dichters Traum erwacht!  
Das ich geträumt, das Paradies,

in himmlisch neu verklärter Bracht  
 hell vor mir lag  
 dahin der Quell lachend mich wies :  
 die, dort geboren,  
 mein Herz erkoren,  
 der Erde lieblichstes Bild,  
 zur Muse mir geweiht,  
 so heilig hehr als mild,  
 ward kühn von mir gefreit,  
 am lichten Tag der Sonnen  
 durch Sanges Sieg gewonnen  
 Parnas und Paradies !"

**V o l l**

(sehr leise den Schluß begleitend).

Gewiegt wie in den schönsten Traum,  
 hör' ich es wohl, doch faß' es kaum!  
 Reich' ihm das Reis!  
 Sein der Preis!

Reiner wie er zu werben weiß!

**Die Meister.**

Ja, holder Sänger! Nimm das Reis!  
 Dein Sang erwarb dir Meisterpreis.

**B o g n e r.**

O Sachs! Dir dank' ich Glück und Ehr'!  
 Vorüber nun all' Herzbeschwer!

**E v a**

die vom Anfange des Auftrittes her in sicherer, ruhiger Haltung ver-  
 n, und bei allen Vorgängen wie in seliger Geistesentrücktheit sich erhalten,

hat Walther unvernunftig zugehört; jetzt, während am Schiffe des Schatzes Volk und Meister, geführt und ergriffen, unwillkürlich ihre Zustimmung ausdrücken, erhebt sie sich, schreitet an den Rand der Singersbühne, und drückt auf die Stirn Walther's, welcher zu den Stufen herangetreten ist und vor ihr sich niedergelassen hat, einen aus Lorbeer und Myrthen geflochtenen Kranz, worauf dieser sich erhebt und von ihr zu ihrem Vater geleitet wird, welchem Beide niederstehen; Pogner streckt segnend seine Hände über sie.

### Sachs

(deutet dem Volke mit der Hand auf die Gruppe)

Den Zeugen, denk' es, wählt' ich gut:  
tragt ihr Hans Sachs drum üblen Muth?

### Volk

(jubelnd).

Hans Sachs! Nein! Das war schön erdacht!  
Das habt ihr einmal wieder gut gemacht!

### Mehrere Meisterfinger.

Auf, Meister Pogner! Euch zum Ruhm,  
Welket dem Junker sein Meisterthum.

### Pogner

(eine goldene Kette mit drei Denkmünzen tragend).

Geschmückt mit König David's Bild,  
nehm' ich euch auf in der Meister Gild'.

### Walther

(zuckt unwillkürlich heftig zurück).

Nicht Meister! Nein!  
Will ohne Meister selig sein!

### Die Meister

(Wenden im großen Betretendelt auf Sachs).

Sachs

(Walther fest bei der Hand fassend).

Berachtet mir die Meister nicht,  
 und ehrt mir ihre Kunst!  
 Was ihnen hoch zum Lobe spricht,  
 fiel reichlich euch zur Gunst.  
 Nicht euren Ahnen, noch so werth,  
 nicht euren Wappen, Speer noch Schwert,  
 daß ihr ein Dichter seid,  
 ein Meister euch gefreit,  
 dem dankt ihr heut' eu'r höchstes Glück.  
 Drum, denkt mit Dank ihr dran zurück,  
 wie kann die Kunst wohl unwerth sein,  
 die solche Preise schließet ein? —  
 Daß uns're Meister sie gepflegt,  
 grab' recht nach ihrer Art,  
 nach ihrem Sinne treu gehegt,  
 das hat sie ächt bewahrt:  
 blieb sie nicht adlig, wie zur Zeit  
 wo Höf' und Fürsten sie geweiht,  
 im Drang der schlimmen Jahr'  
 blieb sie doch deutsch und wahr;  
 und wär' sie anders nicht geglückt,  
 als wie wo Alles drängt' und brückt',  
 ihr seht, wie hoch sie blieb in Ehr':  
 was wollt ihr von den Meistern mehr?  
 Habt Acht! Uns drohen üble Streich': —  
 zerfällt erst deutsches Volk und Reich,  
 in falscher wälscher Majestät  
 kein Fürst bald mehr sein Volk versteht;  
 und wälschen Dunst mit wälschem Tand  
 sie pflanzen uns in's deutsche Land.

Was deutsch und ächt wüßt' Keiner mehr,  
lebt's nicht in deutscher Meister Ehr'.

Drum sag' ich euch:  
ehrt eure deutschen Meister,  
dann bannt ihr gute Geister!  
Und gebt ihr ihrem Wirken Gunst,  
zerging' in Dunst  
das heil'ge röm'sche Reich,  
uns bleibe gleich  
die heil'ge deutsche Kunst!

(Alle sollen begeistert in den Schlußvers ein. — Eva nimmt den Kranz von Walther's Stirn und drückt ihn Sachs auf; dieser nimmt die Kette an Pogner's Hand, und hängt sie Walther um. — Walther und Eva lehnen sich zu beiden Seiten an Sachsens Schultern; Pogner läßt sich, wie huldigend, auf ein Knie vor Sachs nieder. Die Meistersinger deuten mit erhobenen Händen auf Sachs, als auf ihr Haupt. Während die Lehrbuben lauchend in die Hände schlagen und tanzen, schwenkt das Volk begeistert Hüt und Lächer.)

Voll.

Heil Sachs! Hans Sachs!  
Heil Nürnberg's theurem Sachs!

(Der Vorhang fällt.)

# Das Wiener Hof-Operntheater.

---



—

Wien. 1863.

Dem mir befreundeten Redakteur des „Botschafter“ war vor längerer Zeit schon näher bekannt geworden, wie angelegentlich ich mich mit Reformplänen für das Theater überhaupt trug, als eine neuerliche vertraute Unterhaltung uns Veranlassung gab, im Besonderen die Möglichkeiten einer gedeihlichen Wirksamkeit des kaiserlichen Hofoperatheaters in Betracht zu ziehen: meine Ansichten und Rathschläge dankten meinem Freunde so leichtverständlich und praktisch, daß er wünschte, ich möchte das Gesagte schriftlich für den „Botschafter“ näher ausführen. Ich versprach dieß; doch auch seitdem verging eine geraume Zeit. — Es ist immer mißlich für den Sachverständigen, sich nicht gegen die kompetenten Behörden, die etwa seine Meinung über einen vorliegenden Fall zu hören verlangten, sondern publizistisch auf das Gerathewohl über Dinge auszusprechen, die, weil sie auf eine bedenkliche Weise dem Gefallen oder Nichtgefallen aller Welt offen liegen, jeder verdorbene Litterat, Musikant, oder sonstige Praktizant ebenso gut und besser als er zu verstehen glaubt. Immer bleibt dieß aber der einzige Weg zur Übermittlung seiner Meinung an das Urtheil der Wenigen, welche auch einem anscheinend frivolen Gegenstande eine ernste Untersuchung zuzuwenden sich gewöhnt haben, da diese, wie es sich nun einmal oft fügt, den



kompetenten Behörden, namentlich bei Theaterangelegenheiten, wenigstens zugesellt werden, und daher nur durch einen Ort in die Allgemeinheit des lesenden Publikums zu erfassen und zu finden sind.

In dieser üblen Stellung, die dem ernstesten Künstler oder Kunstfreunde bereitet ist, liegt, genau betrachtet, die ganze Verurtheilung der bisherigen Wirksamkeit, namentlich unseres Operntheaters zu halten. Diese zu überwachen, und über sie zu stimmen, ist den Leuten überlassen, die keine eigentliche Kenntniß und Erfahrung in der Sache haben, und in dieser Hinsicht konstatire ich, um genau zu bezeichnen, was ich meine, z. B. den Umstand, daß von Seiten der Redaktionen der großen Journale, während im politischen Theile die Sorgfalt nach bestimmten Normen der Parteistellung verfahren wird, das Theater, und namentlich die Musik, gänzlich ohne Berücksichtigung der sonstigen Tendenz des Blattes allermeistens in der Preisgegebenheit wird, daß der leichtsinnigste Schwärzer und Böhler am liebsten dort zugelassen ist. Genau genommen bekanntlich außer Diesem, sich aber Niemand um die Wirksamkeit der Theater und namentlich ist es auffallend, daß man nie daran denkt, die obersten Verwaltungsbehörden der subventionirten Theater durch Sachverständige beizugeben, welche die Wirksamkeit des Theaters dem Sinne zu überwachen hätten, in welchem andererseits die Subventionen gerechtfertigt sein können.

Hier dünkt mich nämlich zu allererst ein großer Unterschied zu bestehen, was man von der Wirksamkeit eines subventionirten und der eines nicht-subventionirten Theaters zu fordern hat. Was der ernstere Kunstfreund im Hinblick auf die Wirksamkeit des Theaters bedauert, kann sich verständiger Weise wohl nur auf die höheren Ortes subventionirten Theater erstrecken. Ein nicht-subventionirtes Theater ist dagegen zunächst eine gewerbliche Anstalt, deren Ausbeuter, sobald die Polizei gegen ihr Treiben nichts einzusetzen hat, im Grunde genommen, Niemand als ihren Kunden verant-

nd: das Kommen oder Ausbleiben der Theaterbesucher ist das Kriterium ihrer Leistungen; und zu den Geschmackskundgebungen ihres Publikums steht die Wirksamkeit der gewöhnlichen Theaterrezensenten in ganz richtigem Verhältniß; beide gleichen sich vollständig aus, denn hier herrschen nicht die Forderungen der Kunst, sondern die des persönlichen Beliebens. Daß es nun ganz ebenso auch mit den subventionirten Theatern steht, ist eben das Traurige; noch trauriger ist es aber, daß es hier dadurch noch schlimmer steht: denn die Subvention dient hier nur dazu, den dort unerläßlichen geschärften Sinn für kritikal-ästhetische Thätigkeit und Initiative zu schwächen, da die Nothwendigkeit des Geldgewinnes nicht mit dazu antreibt.

Ersichtlich findet also hier ein großer Fehler statt: es sollte nämlich mit der Ertheilung der Subvention klar und bestimmt auch Bedingungen werden, worin sich die Wirksamkeit dieses Theaters von jenen der nicht-subventionirten Theater zu unterscheiden habe; höheren Verwaltungsbehörden sollte es aber einzig zufallen, die strenge Einhaltung dieser Bedingungen zu überwachen. Je seltener solcher Geist und wahrer Kunstverstand sind, je weniger demnach auf zu rechnen ist, zu jeder Zeit diejenigen Männer zu finden, welche ganz aus eigenem Ermessen jene gemeinte höhere Überwachung ausüben könnten, desto sorgfältiger müßten diese höheren Forderungen selbst berathen und in der Form klarer, leichtverständlicher Institutionen festgestellt werden. Wenn ich nun hier im Sinne, meiner Erfahrung und Kenntniß gemäß, solche Institutionen speziell für das k. k. Hofoperntheater in Vorschlag zu bringen, so habe ich zur Feststellung des obersten Grundsatzes für dieselben nämlich nur die Restitution desjenigen nöthig, welche eben in erlauchter österreichischer Kunstfreund, der Kaiser Joseph II., für die Führung des Theaters einst feststellte. Es ist nicht möglich, diesen Grundsatz umfassender und zugleich schärfer auszudrücken, als es der erhabene Gründer der beiden kaiserlichen Hoftheater that, indem er die geforderte Wirksamkeit derselben einzig barein setzte:

„Zur Veredelung der Sitten und des Geschmacks der Nation beizutragen“.<sup>\*)</sup>

Kommt es nun, sobald dieser Grundsatz auch für das Operntheater ernstlich wiederhergestellt werden sollte, darauf an, diejenigen Institutionen festzustellen, welche diesen Grundsatz für alle Zeiten stützen könnten, und habe ich im Sinne, diese hiermit auszuzeichnen, so glaube ich zunächst in Kürze den Zustand beleuchten zu müssen, in welchen dieses Theater durch Aufgeben jenes obersten Grundsatzes gelangt ist: ich darf hoffen, daß aus der Aufhebung der üblichen Maximen, nach welchen es gegenwärtig geleitet wird, dann einfach die Feststellung der gemeinten heilsamen Institutionen sich ergeben werde.

Betrachten wir die Wirksamkeit eines der allerersten musikalisch-dramatischen Kunstinstitute Deutschlands, des k. k. Hofoperntheaters, von außen, so haben wir ein buntes, wirres Durcheinander von Vorstellungen der aller verschiedensten Art, aus den Gebieten der entgegengesetztesten Stylarten, vor uns, von denen sich zunächst nur das Eine klar herausstellt, daß keine der Aufführungen in irgend welcher Hinsicht den Stempel der Korrektheit an sich trägt, den Grund, weshalb sie zu Stande kommt, somit gar nicht in sich, sondern in einer äußeren fatalen Nothigung zu haben scheint. Es ist unmöglich eine Aufführung nachzuweisen, in welcher sich Zweck und Mittel vollkommen in Übereinstimmung gefunden hätten, in welcher daher nicht das mangelhafte Talent, die fehlerhafte Ausbildung, oder die ungeeignete Verwendung einzelner Sänger, ungenügende Vorbereitung und daraus entstehende Unsicherheit anderer, rohe und charakterlose Vortragsmanieren der Chöre, grobe Fehler in der scenischen Darstellung, meist gänzlich mangelnde Anordnung in der dramatischen Aktion, rohes und sinnloses Spiel Einzelner, endlich große Unrichtigkeiten und Fahrlässigkeiten in der rein musikalischen

<sup>\*)</sup> Vergl. Ed. Devrient's Geschichte der deutschen Schauspielkunst

die Wiedergabe, Vernachlässigungen in der Nuancirung, Ungenauigkeit des Vortrages des Orchesters mit dem der Sänger, ja selbst die Singschüler, die in der Regel so sehr zu stören pflegen, und gar verlegendend wären. Die meisten dieser Aufführungen tragen den Charakter des rücksichtslosen Sichgehenlassens, gegen welches dann einzelne Sänger, durch gewaltsames Heraustreten aus dem Rahmen besonderen Beifall für Einzelheiten ihrer Leistungen zu gewinnen, desto widerwärtiger absticht, und dem Ganzen Lächerliches giebt. — Sollte das Publikum, zu sehr gewöhnt an diese Aufführungen, endlich gar nichts mehr wahrnehmen, so daß die von mir verflagte Eigenschaft der Unbesonnenheit geläugnet werden sollte, so wären dagegen die Sänger und Musiker des Theaters selbst zu befragen, und es würde man beständig hören, wie demoralisirt sie sich vor dem Publikum stellen, und wie sie den üblen Charakter ihrer gemeinsamen Leistungen nicht kennen, und mit welchem Unmuth sie meistens an die Bühne gehen, welche, ungenügend vorbereitet, vorausgesetzt ausfallen müssen.

Wenn wir nun dieses Theater von innen, so betrachtet, überall da, wo wir Trägheit und Bequemlichkeitsglauben, im Gegentheil eine ganz fabrikmäßige Überanstrengung und bei vollkommener Ermüdung oft sogar erhebliche Ausdauer, uns entgegentreten zu sehen. — Ich erwähne den Mißbrauch, welcher an einem solchen Operntheater mit den Kräften getrieben wird, mit gar nichts Ähnlichem vergleichen kann; und zu den allerschmerzlichsten Erinnerungen gehören die Erfahrungen, die ich selbst hiervon an mir, und an den Musikern des Orchesters, unter ähnlichen Umständen gemacht habe. Man erwäge, daß das Personal eines vorzüglichen Operntheaters zu einem nicht geringen Theile aus den einzig gebildetsten Mitgliedern eines Operntheaters besteht; man be-  
 merke wiederum eben bei deutschen Musikern heißt, denen

die Blüthe aller musikalischen Kunst, in den Werken eben unsern deutschen großen Meister, innig vertraut und erschlossen ist, und es nun gerade diese es sind, welche zu den niedrigsten Kunsthandwerk-Berrichtungen, zu hundertfältig wiederholten Proben der musikalisch-inhaltslosesten Opern, bloß zur mühseligen Unterstützung unmusikalischer und schlecht eingeübter Sänger verwendet werden! Ich für meinen Theil gestehe, daß ich in solcher gezwungenen Wirklichkeit zu seiner Zeit, selbstleidend und mitleidend, oft der Höllequalen des Dante zu spotten lernte.

Vorzügliche Mitglieder des Gesangspersonales finden sich oft noch auch ähnlichen Peinen ausgesetzt: doch sind diese bereits so sehr darauf angewiesen, sich außerhalb des Rahmens der Gesamtleistung zu stellen, daß sie weniger von diesen gemeinsamen Leiden betroffen werden: gemeiniglich verschlingt die persönliche Beifallsucht bei dem Alles, und selbst eben die Besseren gewöhnen sich, bei dem üblen Zustand der Gesamtleistung, endlich daran, sich um das Ganze nicht mehr zu kümmern, sich darüber hinwegzusetzen, wie um sie herum gesungen und gespielt wird, und einzig darauf Bedacht zu nehmen, gut oder übel ihre Sache für sich allein zu machen. Hierin werden sie vom Publikum unterstützt, welches, bewußt oder unbewußt, von der Gesamtleistung sich abwendet, und einzig der Leistung dieses oder jenes bevorzugten Sängers seine Aufmerksamkeit widmet. - Zunächst ergibt sich nun hieraus, daß das Publikum immer mehr den Satz für das vorgeführte Kunstwerk verliert, und die Leistung des einzelnen Virtuosen allein beachtet, womit denn der ganze übrige Apparat einer Opernaufführung zum überflüssigen Beiwerk herabsinkt. Demzufolge stellt sich aber nun noch der weitere Übelstand heraus, daß der einzelne Sänger, der statt des Ganzen allein beachtet wird, zu dem Institut und der Direktion wiederum in die anmaßende Stellung gelangt, welche zu jeder Zeit als Primadonnen-Tyrannie, und ähnlich bekannt worden ist. Die Ansprüche des Virtuosen (und bei uns genügt es ja schon eine ertragliche Stimme zu haben, um als solcher

gelten!) treten jetzt als neues zerstörendes Element in den Organismus des Theaters. Bei dem geringen Talente der Deutschen für Gesang, und namentlich bei dem großen Mangel an Stimmen, an und für sich die Noth der Direktion schon größer wie anders-, besonders da es zu viel deutsche Theater sogenannten ersten Ranges (nämlich was reichliche Dotirung betrifft) giebt, um für jedes dermaßen genügende Gesangskräfte zu finden. — Unfähig, in der Gesamtleistung aller künstlerischen Faktoren den Anziehungspunkt das Publikum zu gewinnen, sieht die Direktion sich genöthigt, es an den Erwerb einzelner Sänger zu setzen; und wiederum die Schwierigkeit, die Summen hierfür aufzubringen, zwingt sie alle Regel der Spekulation selbst auf den schlechtesten Geschmack einzusetzen, und vor Allem der sorgsamsten Pflege des Ensemble's Das zu entziehen, was dort verschwendet wird. Als Hauptübel der hieraus folgenden Desorganisation tritt nun aber eben der Verlust alles Gemeingefühls bei den Mitgliedern des Operntheaters hervor: Keiner hat Sinn für das Ganze, weil er keine Achtung vor der Leistung des Ganzen hat. Jeder sieht wie es eben hergeht, daß Alles nur unter dem Geseze der reinen Tagesnoth sich bewegt, daß fast jede Aufführung nur eine Hülfe in der Verlegenheit ist, und diese Verlegenheiten geflissentlich zu seinem Vortheile auszubenten, nämlich durch Kostbarmachung seiner Hülfe sie zu vermehren, wird endlich zur einzigen Richtschnur des Verhaltens eines Jeden gegen die Direktion. Dieser Tendenz der Einzelnen gegenüber sieht die Direktion, die jeden Halt im künstlerischen Gemeingefühle verloren hat, sich wiederum einzig zum Ersetzen materieller Gegenmaßregeln genöthigt. Der Wirksamkeit der Kunst versichert sie sich durch Geldstipulationen, und, sollte in Einem noch künstlerischer Sinn bestanden haben, so weicht er nun endlich der Berechnung des rein finanziellen Interesses in der Weise, daß ein Sänger Leistungen, von denen er weiß, daß er ihnen überflüssig ist, oder unter den obwaltenden Umständen nicht gewachsen ist,

oder daß sie durch ein übel vorbereitetes Ensemble verderben und bloß aus Furcht vor Geldeinbuße dennoch übernimmt.

Hieraus ergibt sich, daß, von einer Direction verlangen, sie in der täglichen Abwehr der auf diesem Wege erwachsenden Mängel höhere Kunstziele in das Auge fassen, eine Ungereimtheit ist, die von Denjenigen begangen werden kann, welchen nie die Kunst klar geworden ist, von welcher aus überhaupt Kunstziele in das Auge gefaßt werden können. Wie die Verhältnisse gegenwärtig gestaltet haben, muß es einem Nachdenkenden ersichtlich sein, daß der Fehler nicht in der Person des Direktors, nicht darin, ob er ein deutscher Kapellmeister, ein italienischer Gesangslehrer, ein russischer Balletmeister, oder sonst etwas ist, sondern gänzlich in dem Gebrechen der Organisation des Institutes selbst liegt. Dieses Gebrechen beruht prinzipiell offenbar darin, daß ein höheres Ziel dem Operntheater gar nicht gesteckt ist; und es spricht sich dieses negative Gebrechen einfach in der gestellten positiven Forderung nach, nach welcher dieses Theater alltäglich Vorstellungen geben soll. —

Vom ersten Funktionär bis zum letzten Angestellten herab ist das gesamte Personal des Operntheaters, daß der Grund der Nöthen, Verwirrungen und Mangelhaftigkeiten in den Vorstellungen desselben fast einzig in der Nothigung, jeden Tag zu spielen, liegt, und Jeder begreift auf der Stelle, daß ein allergrößter Theil dieser Kalamitäten verschwinden würde, wenn diese Vorstellungen etwa um die Hälfte vermindert würden.

Offenbar ist unter gar keinen Umständen an eine gedeihliche Wirksamkeit des Operntheaters zu denken, wenn nicht in der bezeichneten Forderung eine große Reduktion eintritt. Wenn in Paris das Théâtre Français und in Wien das Hofburgtheater der Forderung täglich zu spielen, erträglich und ohne zu stark ersichtlichen Schaden für ihre Leistungen, nachkommen können, so liegt der Grund hiervon darin, daß 1) dem rezipierenden Drama eine unendlich größere Anzahl

Stücken, selbst von guten und vorzüglichsten Stücken, zu Gebote, als einem Operntheater; daß 2) diese Stücke in genau gegebene Genre's sich theilen, für welche, wenn die finanziellen Mittel: wie dort ausreichend sind, besondere Gruppen von Schauspielern gestellt werden können; und daß 3) die Leistungen eines Schauspielersonales zum großen Theile auf dem Privatstudium der Einzelnen ruhen, der einfachere Hergang einer Schauspielvorstellung aber verhältnißmäßig weniger Ensembleproben benöthigt. — Ganz anders verhält es sich aber hierin bei einem Operntheater, namentlich wenn dieses das sogenannte große Genre repräsentiren soll, und ganz richtig ist dagegen die große Oper in Paris (wie auch in Berlin) bloß dreimal, und nur ausnahmsweise viermal die Woche zu spielen, wobei das Gesangspersonal immer noch mit dem Balletpersonal für ganze Vorstellungen abwechselt. Denn 1) ist die Anzahl vorhandener guter Sängern unverhältnißmäßig geringer als die guter Stücke; 2) ist das Schauspiel so aushilfsreiche Genre des Lustspieles, namentlich für das deutsche Repertoire als komische Oper, fast gar nicht vorhanden, demzufolge sind besondere Sängergruppen hierfür nicht leicht anzuzustellen; 3) erfordert das musikalische Studium, wie die plurierte scenische Vorbereitung einer Oper, eine unverhältnißmäßig große Anzahl gemeinschaftlicher Proben.

Es ist somit bei der gegenwärtigen Konstituierung des kaiserlichen Hofoperntheaters ein Fehler begangen worden, welchen man vermeiden hätte, wenn die sehr wohl erwogenen Statuten der Pariser Oper zum Muster genommen worden wären. Die übeln Folgen hiervon, schon für die Geschäftsführung allein, habe ich bereits, wie sie aller Welt in die Augen springen und von jedem Mitgliede dieses Theaters gekannt sind, vorgeführt. Welcher unglückliche Einfluß auf den öffentlichen Kunstgeschmack hiervon aber wiederum ausgeht, werde ich noch genauer kennzeichnen, wenn ich zuvor die Vortheile einer starken Reduktion der Vorstellungen des Operntheaters, mit Festhaltung der von Kaiser Joseph II. gestellten Grundaufgabe,



auf Verebelung des öffentlichen Kunstgeschmacks zu wirken, nach bezeichnet habe.

Ich kann hierzu nicht besser gelangen, als durch eine nähere Prüfung der Forderung, welche eben jene den kaiserlichen Theatern von ihrem erhabenen Gründer gestellte Hauptaufgabe enthält.

„Das Theater soll zur Verebelung der Sitten und des Geschmacks der Nation beitragen.“

Für die praktische Anwendung würde dieser Satz vielleicht noch bestimmter so formulirt werden müssen: — es solle durch Verebelung des Geschmacks auf die Hebung der Sitten der Nation gewirkt werden. Denn offenbar kann die Kunst nur durch das Medium der Geschmacksbildung auf die Sittlichkeit wirken, nicht unmittelbar. In Einwirkung theatralischer Leistungen auf den Geschmack des Publikums haben wir daher zuerst und fast einzig in das Auge zu fassen, denn, daß ein Operntheater, namentlich bei seiner bisherigen Wertsamkeit, in einen günstigen unmittelbaren Bezug zur öffentlichen Sittlichkeit zu bringen wäre, möchte an sich schon manchem ernsthaften Volksfreunde mehr als problematisch erscheinen. Gesehen wir sogar alsbald ein, daß die Oper ihrem Ursprunge, wie ihrem ganzen Charakter nach, ein wirklich bedenkliches Kunstgenre ist, und daß bei seiner Pflege und Weiterbildung gar nicht genug darauf Bedacht genommen werden kann, diesen bedenklichen Charakter zu verwischen, und die in ihm enthaltenen guten und schönen Anlagen dagegen mit ganz besonderer Energie zu entwickeln.

Um mich für diesmal in keine schwierigen Erörterungen über diesen, Vielen zwar noch höchst unklaren Gegenstand zu verlieren, bezeichne ich, der praktischen Tendenz meiner Vorschläge gemäß, als das nächste einzige Mittel zur Erreichung des zuletzt dargelegten Zweckes gute Aufführungen.

Das Publikum hält sich, und mit Recht, nur an die Aufführung, an den theatralischen Vorgang, der unmittelbar zu seinem Gefühle spricht, und nur durch die Art und Weise, wie durch die Aufführung

zu ihm gesprochen wird, versteht es, was zu ihm gesprochen wird. Das Publikum kennt weder die Dichtkunst, noch die Musik, sondern die theatralische Vorstellung, und was Dichter und Musiker wollen, erfährt es nur durch das Medium der unmittelbar von ihm erfaßten Darstellung. Diese muß daher deutlich und verständlich sein: jede Unklarheit setzt das Publikum in Verwirrung, und diese Verwirrung ist der Grund all' der unfreien und schiefen Geschmacksrichtungen, die wir im Urtheile des Publikums antreffen. Von einer Bildung des Geschmacks kann daher gar nicht die Rede sein, ehe nicht Das, woran der Geschmack sich zu üben und worüber er sich zu entscheiden hat, klar und faßlich vorgeführt ist. Das höchste Problem der Oper liegt jedenfalls in der zu erzielenden Übereinstimmung ihrer dramatischen und ihrer musikalischen Tendenz; wird diese nirgends nur eigentlich klar, so ist das Ganze, gerade der Anhäufung der angewandten Kunstmittel wegen, ein sinnloses Chaos der allerverwirrendsten Art: denn eben daran, daß auch die Musik als solche in der Oper nicht rein wirken kann, sobald die Aktion des Drama's ganz unklar bleibt, erweist es sich, daß die einzige künstlerische Wirksamkeit dieses Kunstgenre's nur in der Übereinstimmung beider zu sichern sei; und diese Übereinstimmung ist daher als der Styl der Oper festzustellen.

Bestimmen wir daher, daß das Operntheater ein Kunstinstitut sein soll, welches zur Veredelung des öffentlichen Geschmacks, durch unausgesetzt gute und correcte Aufführungen musikalisch-dramatischer Werke beizutragen hat. Da hierzu, dem sehr komplizirten Charakter solcher Aufführungen angemessen, mehr Vorbereitungen und Zeitaufwand gehören, als zu den Aufführungen des rezitirenden Drama's, so soll die Zahl der Vorstellungen des kaiserlichen Hofoperntheaters auf die Hälfte der bisherigen zurückgeführt

werden, und es soll selbst von diesen ein Theil der Oper, der andere dagegen dem Ballet zufallen.

Natürlich müßte durch Statuten nun dafür gesorgt sein, der wahre Zweck dieser Reduktion auch erfüllt werde. Läugnen nicht, daß die bloße gegebene Möglichkeit stets nur vorläufiger Aufführungen noch nicht die Gewährleistung dafür enthält. Allerdings ist es schon wichtig, jeder Zeit an der mit goldenen Lettern dem Theater einzugrabenden obersten Weisung Kaiser Joseph's II. gegen zuwiderlaufende Anforderungen einen schätzbaren Anhalt zu haben; dennoch müßten auch sonst in der Verfassung des Theaters geeignete Garantien gegeben sein. Daß dieß nicht in befehlende oder verbietende Statuten sein könnten, ist ersichtlich; da es handelt sich hier um künstlerischen Sinn und Geschmack, die man nun einmal nicht durch Befehle erzwingen lassen. Wohl aber gibt es Veranstaltungen zum Appell an die Gewissenhaftigkeit, zum Spornen des Ehrgeizes, und diese sind einfach in dem Verhältnis der bestellten künstlerischen Beamten zu einander begründet.

Es ist auffallend, wie wenig in diesem Sinne bei der Einrichtung ähnlicher Theater in Deutschland zweckmäßig verfahren worden ist. Die ganze Last der künstlerischen Verantwortlichkeit für die unmittelbaren Leistungen eines Operntheaters ist hier eigentlich dem sogenannten Kapellmeister zugetheilt, d. h. demjenigen angestellten Musiker, welcher schließlich die musikalische Ausführung des Orchesters leitet, und die Begleitung desselben mit dem Vortrage der Sänger und Chöre in Übereinstimmung zu halten hat. Das Publikum hat sich allerdings längst entwöhnt, für unrichtige Besetzung der Partien, sowie für die inkorrekten Leistungen der Sänger, den Kapellmeister verantwortlich zu machen; und dieser hat sich dagegen gewöhnt, dem Sänger gegenüber sich als völlig einflußlos zu betrachten und seine Macht über ihn einzig auf das Einhalten zu beschränken. — Zum Unglück werden die deutschen Kapellmeister

aus einer Gattung von Musikern gewählt, die ganz abseits vom Theater eine spezifisch musikalische Ausbildung gewonnen haben, somit Partitur lesen, etwas Klavier spielen und dem Orchester den Takt schlagen können, und daher z. B. bei kirchlichen Instituten, Gesangsakademien und Musikvereinen vortreffliche Dienste zu leisten im Stande sind, — von der Anwendung der Musik auf eine dramatische Vorstellung aber gar keinen Begriff haben. Wie fern überhaupt diese Richtung den deutschen Musikern liegt, erweist sich einfach aus ihrer so auffallenden Unfähigkeit zur dramatischen Komposition, und zeigt sich in dem üblen Vorurtheile, welches man gemeinhin gegen sogenannte Kapellmeisteropern hat. Daß nun aber gerade diesen Musikern die ganze musikalische Leitung eines Operninstitutes einzig und allein übergeben ist, wie in Deutschland es besteht, ist kein geringer Grund der großen Unvollkommenheit des deutschen Opernwesens. Während dagegen der französische Musiker, bei übrigens gern zugestandener weniger gründlichen Kenntniß der spezifischen Musik, anerkannt mehr Sinn und Geschick für die dramatische Musik hat, ist man aber gerade in Frankreich darauf gekommen, die dem deutschen Kapellmeister allein überlassenen Funktionen zu theilen, und zwei unterschiedenen Personen zu übergeben. Ein besonders hierzu geeigneter und ausgewählter Gesangsdirigent (chef du chant) leitet den Sängern ihre Partien ein: er ist für ihre richtige Auffassung, ihre reine Intonation, gute Aussprache und Deklamation, sowie überhaupt für ihre entsprechende und korrekte Vortragsweise, in der Art verantwortlich, daß er eine ernste Aufsicht über ihre Studien auszuüben befugt ist. Diese Anstellung gilt in der Pariser großen Oper so ehrenvoll, daß ich seiner Zeit den bereits durch seine besten Werke berühmt gewordenen *Galoy* damit bekleidet antraf. Sein besonderes Verdienst, somit aber auch sein besonderer Ehrgeiz beruht in der von ihm geleiteten fehlerlosen Einübung und Wiedergebung der Gesangspartien: zu den von ihm am Klaviere abgehaltenen Gesangsproben, stellt sich der Orchesterdirigent (chef d'orchestre),

sowie endlich der Regisseur ein; hier wird im Verein nach jeder Seite hin das darzustellende Werk besprochen, nöthige Änderungen oder Aneignungen festgesetzt, das Tempo geregelt, und dem technischen Plane nach die ganze Aufführung vorausgeordnet, bis dann die Leitung der Proben an den Regisseur, zur genauen Einübung der scenischen Darstellung und ihrer dramatischen Situationen übergeht. in deren entsprechendste Wiedergebung dieser Regisseur (nunmehr im Verdienst und seinen Ehrgeiz setzt. Während der Gesangsdirigent auch diese Proben stets in seinem Sinne überwacht, und z. B. das Recht ausübt, den Gang der scenischen Proben durch eingeschobene Gesangsproben zur Verbesserung eingeschlichener Fehler im Gesange zu unterbrechen, findet nun auch der Orchesterdirigent, welcher diesen Proben ebenfalls mit der Partitur beimohnt, volle Gelegenheit mit dem dramatischen und scenischen Charakter der Oper, bis in die feinsten Nuancen hin, sich bekannt zu machen, und seine Partitur sich in dem Sinne anzueignen, daß sie zunächst nichts Anderes als eine getreue Wiedergabe des dramatischen Vorganges, in stetem Bezuge zu diesem sein soll. Mit diesen Kenntnissen ausgestattet, studirt er nun zunächst wiederum seinem Orchester die Musik ein; er gewinnt hierbei volle Gelegenheit, seine besonderen Kenntnisse und Fähigkeiten rein als Musiker zu bewähren, ist nun aber auch einzig in den Stand gesetzt, dieß im Sinne einer wirklichen dramatischen Aufführung zu vollbringen.

Unverkennbar verdankt dieser Institution die große Oper zu Paris die große Korrektheit und Vorzüglichkeit ihrer Aufführungen, durch welche selbst Werke von sehr zweifelhaftem Werthe, einfach weil sie die Grundlage einer ganz für sich redenden, fesselnden dramatisch-musikalischen Vorstellung abgeben, zu einer anscheinenden Bedeutung gelangen. Dieser Erfolg ergiebt sich aus einem zweckmäßig geregelten Zusammenwirken zweckmäßig getheilter Funktionen.

Hiergegen protestirt zwar der deutsche Kapellmeister: abgesehen von dem Schaden, der ihm hierdurch für seine Autorität entstünde, glaubt er die nöthige Einheit der Auffassung, somit die Möglichkeit, für das Gelingen des Ganzen schließlich persönlich haften zu können, in Frage gestellt. Sehr richtig müßte auch die vorzüglichste Leistung in diesem Fache von Demjenigen ausgehen, der alle Kenntnisse und Fähigkeiten des Gesangsdirektors, des Regisseurs und des Orchesterdirigenten in sich vereinigte: da aber der hierfür gleichmäßig Befähigte und Gebildete nur außerordentlich selten anzutreffen sein dürfte, so treten eben für ein Institut, welches nicht auf kontinuierlichen Besitz von Genie's rechnen darf, Institutionen ein, um die Wirksamkeit eines solchen möglichst zu ersetzen. Wo diese nun fehlen, ereignet sich aber, was bei allen deutschen Operntheatern sich zuträgt, und wovon der Hergang einfach folgender ist. Der absolute Musiker, genannt Kapellmeister, der zwar an jedem Theater (namentlich wenn er bereits recht lange dort ist) als Genie angesehen, und deshalb auch gewöhnlich „unser genialer“ R. R. genannt wird, nur aber von der dramatischen Gesangsaufgabe der Sänger nichts versteht, spielt in den Klavierproben diesen ihre Noten so lange vor, bis sie sie treffen und endlich auswendig lernen; er findet daher meistens, daß diese sehr untergeordnete Leistung ebenso gut auch einem gewöhnlichen Korrepetitor zufallen könnte, weshalb denn auch wirklich ganz untergeordnete Musiker oft hierfür bestellt werden. Sind die Sänger so weit, so hält nun der Regisseur, der wiederum gar nichts von der Musik weiß, eine oder zwei Arrangirproben, für welche er keine andere Anleitung als das Textbuch hat; seine Thätigkeit ist ganz untergeordneter Art, und bezieht sich meist nur auf das Kommen und Gehen der Aktoren und des Chores, welchem letzteren er besonders, nach stehender Opernkonvention, seine beliebten unfehlbaren Stellungen anweist, was so klar und einfach befunden wird, daß man den Regisseur sich zuweilen auch ganz erspart und mit einem sogenannten Inspizienten hierfür ebenso gut auskommt. Die Funktionen des

Regisseurs sind daher vom Kapellmeister dermaßen verachtet, von ihnen rein gar keine Notiz nimmt, sondern die durch Befehlsbefehle herbeigeführten Unterbrechungen geradezu als unstatthafte Störungen der sogenannten Orchesterproben, denn daren, daß das Orchester ordentlich zusammenspielt schließlich der Kapellmeister seinen eigentlichen und einzigen Zweck, wobei er die Vorgänge der Scene meistens erst in der abendlichen Aufführung, wenn er beim Einheften der Partitur aufblickt, wie in blühtartiger Beleuchtung wahr wird.

Dies ist bei deutschen Theatern der normale Hergang bei Proben, und hieraus schließt man auf den Charakter der so vorbereiteten Aufführung einer Oper, deren Wirkung auf den Zuschauer eines fachverständigen Studiums, wie es durch die Pariser Institutionen gewährleistet wird, berechnet war. Es liegt auf der Hand, daß selbst der rein musikalische Theil dem Kapellmeister, der dem Zusammenhange der Musik mit der Scene nichts mehr sehr häufig ganz unverständlich bleiben muß, wofür die oft ungreiflichen Irrungen im Tempo allein schon lautes Zeug ablegen.

Sollte der hier aufgedeckte fundamentale Fehler in der Organisation aller deutschen Operntheater erkannt, und mit besonderem Hinblick auf die Zukunft des kaiserlichen Hofoperntheaters eine Verbesserung unerläßlich nöthig befunden werden, so wäre hierzu die Annahme der bezeichneten Pariser Institutionen vorzuschlagen. Die bisherigen „Kapellmeister“, deren Name schon gegenwärtig und in einem Theater sinnlos ist, und deren für nöthig erachtete Plural bereits Zeugniß von der zwecklosen Überarbeit an diesem Theaterelement giebt, würden in Zukunft verschwinden: für sie würden Gesangsdirigenten und ein Orchesterdirigenten, jeder einem Substituten, bestellt werden; der Anstellung eines Regisseurs oder Bühnendirektors, würde aber eine bisher gänzlich

der Acht gelassene Sorgfalt zu widmen sein, so daß in ihm ein Mann bestellt wird, welcher den beiden anderen Dirigenten gleichberechtigt zur Seite stehen, und in dieser Stellung, in der oben angegebenen Weise, gemeinschaftlich mit ihnen wirken kann.

Den Erfolg ihrer gemeinschaftlichen Leistungen dahin zu prüfen, ob er der dem Theater gestellten hohen Anforderung in dem näher ausgeführten Sinne entspreche, wäre dann die Aufgabe des eigentlichen Direktors; dieser würde die Gelegenheit hierzu in einem gewissen Verfolge der Aufführungen selbst nehmen, und, da ihm hierfür ein erfahrenes, sachkennerisches Urtheil zu eigen sein muß, so wäre für diese wichtige Stellung stets ein Mann zu wählen, der etwa eine der drei Hauptfunktionen der eigentlichen Operndirigenten bereits der Art verwaltet hat, daß er hierbei bewiesen, daß ihm auch die Funktionen der anderen Dirigenten, dem Prinzipale und der Wesenheit nach, geläufig geworden sind, — somit ein Mann von wirklicher praktischer Kunsterfahrung und gebildetem Geschmaack. Die Wahl des Direktors könnte mit um so größerer Freiheit, nur unter Berücksichtigung der soeben genannten artistischen Qualitäten, bewerkstelligt werden, als, in Folge der vorgeschlagenen Reduktion der Vorstellungen, nothwendig auch die eigentliche Geschäftsführung sich der Art vereinfacht, daß der Entscheidung des Direktors meistens nur Maassregeln vorbehalten bleiben, deren Vorbereitung sehr leicht von einem wirklichen praktischen Geschäftsführer, an welchen artistische Anforderungen nicht zu stellen sind, besorgt werden kann.

Der Ausführung weiterer Details für meine Organisationsvor schläge mich enthaltend, glaube ich mit der Bezeichnung der hier für die artistische Leitung des Operntheaters berechneten einfachen Institutionen zugleich auch die einzig mögliche Gewährleistung für die Ausführung der in Kaiser Joseph's II. Grundsatz enthaltenen Forderungen an die Wirksamkeit des Theaters festgestellt zu haben, da weitere spezifische Maximen hierfür unnöthig sind, sobald für ihre Befolgung nicht gesorgt werden kann: diese muß aber immer dem



Geschmacke und dem Gewissen der bestellten Sachverständigen überlassen bleiben; nur aber ein hierauf bezügliches zweckmäßig geordnetes allgemeines Verhalten der Funktionäre zu einander kann hierfür in das Auge gefaßt werden.

Um jedoch meine Darstellung, und die daran sich knüpfenden Vorschläge nicht unvollständig abzuschließen, habe ich sogleich noch ein Einwände zu entgegnen, die um so leichter voraus zu sehen sind, als das Theater, und namentlich das Operntheater, gewöhnlich nur den Vorstellungen der gemeinen Routine offen liegt, nach welcher nur in ihm vor Allem nur eine halbgewerbliche Unterhaltungsanstalt erscheint. Es könnte zunächst nämlich gefragt werden, wie der durch die Reduktion der Vorstellungsabende entstehende Ausfall an Kassenerlösen gedeckt werden sollte?

Meiner Meinung nach würde für das finanzielle Interesse die Verwaltung dieser Ausfall zuerst durch die Unterstützung der weitern geräumigeren Lokalität des zukünftigen neuen Opernhauses beträchtlich gemindert werden. Der vermuthlich nahe an die doppelte Zuschauerzahl fassende Saal würde bei jeder der nun seltener gewordenen Aufführungen vollständiger besetzt sein, als der bisherige kleine Saal bei täglichen Vorstellungen. Jedenfalls hebt aber auch die vorgeschlagene Reduktion der Vorstellungen die Nothigung zur Unterhaltung eines doppelten Opernpersonales, wie es zur Bestreitung der bisherigen täglichen Repertoirebedürfnisse erforderlich befunden wurde, auf. Für die Vorzüglichkeit der Aufführungen durch Zeitgewinn gesorgt wird, kann für ganz denselben Zweck zugleich durch Vereinfachung der Verwaltungskosten auch Geldersparniß herbeigeführt werden. Sollte jedoch die Deckung des Ausfalles auf diesem Wege sich nicht vollständig ergeben, so wäre zu beherzigen, daß ja eben hier der Fall eintritt, in welchem die reiche, der Munificenz Sr. Majestät des Kaisers verdankte Subvention, eine der Würde des Institutes entsprechende Verwendung erst fände. Diese Subvention kann ja nur den Sinn haben zum Zwecke der Aufrechthaltung einer höheren Tendenz dieses Theaters

der industriellen Tendenz der gewöhnlichen Theaterunternehmungen gegenüber, angewendet zu werden: es darf daher von den Sachverständigen nur zu erörtern sein, durch welche, an sich kostspielige, und dem industriellen Unternehmen unergreifbare Maaßregel, jener Zweck zu erreichen sei, und in dem besprochenen Falle liegt eben ersichtlich vor, daß die, zur Versicherung stets vorzüglicher Aufführungen nöthige Zeit es ist, zu deren Vergütung besondere, dem nicht subventionirten Theater unerschwingbare, Opfer bestritten werden müssen. Daß bisher die oft sehr reichliche Subvention der fürstlichen Hoftheater, nach ihrer gewöhnlichen Verwendung für kostbare Ausstattung an sich schlechter Aufführungen, für enorme Gehalte einzelner Sänger, welche ganz ebenso gut für die Hälfte ihres Gehaltes singen würden, sowie für Unterhaltung vieler unnützer, die Direktionsverlegenheiten nur noch durch bureaukratische Umständlichkeit vermehrender Beamten, der theatralischen Kunst dagegen förderlich gewesen sein soll, müßte erst nachgewiesen werden.

Ein anderer Einwand würde aber vielleicht aus der Ansicht entstehen, daß die kaiserliche Subvention es eben dem Operntheater ermöglichen soll, alle Abende zu spielen, weil — dießmal nicht vom künstlerischen, sondern vom gesellschaftlichen Gesichtspunkte aus betrachtet — diese allabendlichen Unterhaltungen eine Nothwendigkeit für die Sozietät einer so großen und volkreichen Hauptstadt, wie Wien, geworden seien. — Es wäre gewiß vergebene Mühe, hiergegen einzig vom Standpunkte der Reinheit und Würde der Kunst aus remonstriren zu wollen; denn dieß eben ist, ja eines der üblen Ergebnisse der bisherigen Wirksamkeit, namentlich der Operntheater, daß ihre Leistungen als eine Mischart von Kunstgenuß und oberflächlicher Vergnügung, keine Beachtung als wirkliche Kunstleistungen gefunden haben. Ich muß daher darauf denken, meinen Gegnern für die ausfallenden Opernabende Ersatz zu bieten, und schlage ihnen dafür — nicht etwa Gesangsakademien, oder Orchesterkonzerte, sondern gerade Dasjenige, was sie eigentlich am meisten in das Theater

zieht, nämlich — italienische Oper vor. Durch diese Abnahme würde zugleich eine immerhin bedenkliche Last dem nach meinen Vorschlägen konstituirten Hofoperntheater auf eine recht schädliche Zeit abgenommen. Ich glaube nämlich, wir brauchen die italienische Oper nicht. Ist auch der Vorrath guter musikalisch-dramatischer Werke keinesweges groß, und würde daher auch die zukünftige Direktion des Theaters genöthigt sein, manche Oper ausländischer Komponisten (wie ich aber hoffe, dann in tadellosen Übersetzungen zu geben, so würde dieß dort fast einzig aus dem Repertoire der französischen, und zwar der sogenannten großen Oper sein können, weil der der deutschen Richtung und namentlich der Spezialität des deutschen Gesangstalentos ungleich näher liegt, als besonders die moderne italienische Oper. Seien wir deshalb keinesweges unempfindlich gegen die verlockende Klangschönheit des italienischen Gesanges; erkennen wir namentlich auch die natürliche Fülle der italienischen Gesangsorgane an, und seien wir gerecht gegen den Fleiß, welchen die italienischen Sänger auf deren Ausbildung, gegen den Eifer und die Genauigkeit, welche sie auf die Einübung ihrer Gesangspartieen, auf die Übereinstimmung im Gesangsensemble verwenden: nur gestehen wir zu, daß besonders auch mit dem Hinwegfall der Unterstützung der über Alles klangvollen italienischen Sprache, alle diese der Wirkung der italienischen Opernmusik förderlichen Eigenschaften verloren gehen, sobald diese von deutschen Sängern und in deutscher Sprache ausgeführt wird.

Schon im Sinne des guten Geschmackes muß daher den Freunden der italienischen Oper hochlich empfohlen werden, die Werke derselben sich lediglich durch italienische Sänger und in italienischer Sprache vorführen zu lassen. Nur die ihnen hierdurch gebotene jedenfalls reinere Freude an diesem Genre, wurden sie sich uns nur dadurch erkenntlich erweisen, daß die italienischen Virtuosen 1) aus dem deutschen Operntheater entfernt bleiben, und 2) auf ihre, der italienischen Opernfreunde Kosten, in Wien bewirthet werden. —

Ich scheue mich, weil ich leicht als chimärischer Phantast erscheinen könnte, so sehr, Vorschläge ganz aus eigener Erfahrung zu thun, daß mir lieb ist, auch für diesen Wunsch das lang bewährte Beispiel anderer Orte anführen zu können, und auch in diesem Bezug, mich auf die Pariser Einrichtung berufen zu dürfen, nach welcher die französische große Oper außerordentlich reichlich, die italienische aber gar nicht dotirt ist, — worin man gewiß keine nationale Einseitigkeit zu kennen hat, sondern einfach eine praktische Gerechtigkeit, da es sich gefunden, daß die italienische Oper dermaßen der Liebling der hohen und reichen Gesellschaft ist, daß jeder Impresario, einfach auf dem Wege der Speculation auf diese Liebhaberei, stets die besten Gelingen macht, und deshalb gar keiner Subvention bedarf. Die Gründe dieser andauernden, und für uns z. B. eben nicht sehr erhellenden Erscheinung zu beleuchten, würde hier zu weit führen; ich will deshalb nur das Phänomen selbst eben konstatirt, und darauf hinweisen, daß nicht nur in Paris und London, sondern selbst auch hier in Wien Theaterdirektoren nicht besser spekuliren zu können glauben, als durch Anwerbung und Vorführung italienischer Truppen, das Erscheinen einer solchen für nächstes Frühjahr schon verheißungsvoll von einem Wiener Vorstadttheater angekündigt ist.

Während es daher durchaus unnöthig erscheint, eine italienische Oper auch für Wien besonders zu subventioniren, dagegen es billig unerläßlich dünken muß, die ganze Kraft der Subvention auf ein Institut zu konzentriren, welchem eine höhere und höchste Aufgabe im Sinne des erhabenen Gründers desselben gestellt bleibt, welches, in Folge bisheriger Vernachlässigung dieser Aufgabe, dem der Masse unkenntlich gewordenen, somit von keiner Seite unterstützten Ziele mit besonderer Anstrengung sich zu nähern hat, wäre demungeachtet eine zweckmäßige Fürsorge für die italienische Oper im Sinne einer verständigen Berücksichtigung der Interessen der Theile des Publikums der großen Residenzstadt dadurch zu erwirken, daß die Konzession eines der unabhängigen Theater Wiens,

dessen Lage und Konstruktion sich hierzu eignet, in Zukunft an den betreffenden Unternehmer nur unter der Bedingung, eine gute italienische Oper zu halten, vergeben würde. Es brauchte vielleicht nicht nur für die Dauer derjenigen Saison ausbedungen zu werden, welche für den Besuch der italienischen Oper als die günstigste sich erweist; abwechselnd mit der italienischen Truppe könnte dann vielleicht eine französische Gesellschaft für die leichtere französische Spiel-Oper in dem gleichen Theater auftreten; und da man auch füglich Verpflichtungen auferlegen kann, ohne selbst verbindlich sich zu erweisen, so dürfte dem Direktor dieses Theaters eine gewisse jährliche Summe, von der Subvention des Hofoperntheaters abgezogen, als verpflichtendes Pfand zugewiesen werden. — Auf diese Weise wäre jedenfalls sehr zweckmäßig für das Publikum, wie für die Kunst, gesorgt. Diejenigen Operngente's, welche von deutschen Sängern zu entfallen, und nie entsprechend wiedergegeben werden können, würden den Künstlern des Hofoperntheaters abgenommen sein, und ihnen hierdurch die Aufgabe, zur Aneignung und Ausbildung eines wirklichen Kunststiles für das ihnen allein entsprechende Genre zu gelangen, wesentlich erleichtert, ja einzig ermöglicht werden. Demjenigen Theile des Publikums aber, welcher die italienische oder die französische leichte Spiel-Oper vorzüglich liebt, werden diese Genres in der einzig ihnen entsprechenden und sie wirklich repräsentirenden Weise vorgeführt, so daß auch nach dieser abliegenden Seite hin mindestens die Korrektheit des Geschmacks gewahrt wird. Von der Neigung dieses Theiles des Publikums für diese Genre's hängt es aber ab, ob ihre Vorführungen bestehen haben; das höhere Kunstinteresse, welches wir im Sinne der edlen Maxime Kaiser Joseph's II. verfolgen, kennt keine weiteren und besonderen Verpflichtungen nach dieser Seite hin.

Das Ballet wäre nach meinem Vorschlage dem Hofoperntheater vollständig erhalten. — Einerseits muß dem Geschmade des

Publikums einer modernen großen Hauptstadt willig das Zugeständniß gemacht werden, im Theater neben der ernsteren und anregenden, auch die gefällige und angenehm zerstreuende Unterhaltung zu finden: dieser Neigung verdanken wir ja zu allernächst das Bestehen und die Unterstützung des Theaters. Demnach habe ich bei meinen Reformvorschlägen nicht eigentlich gegen diese Tendenz, sondern einzig dafür Bedacht genommen, daß ihr auf eine Geschmacks bildende Weise entsprochen werde. Ich habe das Unvollkommene, Inkorrekte, Unentsprechende, somit Verwirrende und Geschmacksverderbliche in den Leistungen des Operntheaters, sowie die Ursachen hiervon aufgedeckt und auf Abhilfe dafür hingewiesen, das Genre der Kunstleistungen, ihrem inneren ästhetischen Gehalte nach, aber ganz unberührt gelassen, da meine Untersuchung diesmal nicht der dramatischen oder musikalischen Literatur, sondern einzig der theatralischen Kunst, dem scenischen Darstellungsmomente galt. Bloß, ob Das, was man giebt, gut oder schlecht gegeben wird, habe ich in Betracht gezogen und glaube daran sehr weislich gethan zu haben, selbst auch der innerlich ersehnten Veredelung jener Litteraturzweige dadurch am förderlichsten gewesen zu sein, daß ich allen Accent nur auf die Darstellungsweise lege, sowohl weil ich hiermit nur allgemein Verständliches berühre, als auch, weil ich mir bewußt bin, auf diesem Wege, der Versicherung korrekter und vollkommener Aufführungen, ganz von selbst und einzig erfolgreich der Veredelung der dramatisch-musikalischen Produktion selbst vorzuarbeiten. In diesem Sinne, das heißt nur die Darstellungsweise des Vorgeführten kritisirend, kann ich dem Ballet um so weniger feindselig entgentreten, als ich vielmehr seine Aufführungen, namentlich auch hier im Operntheater, für Korrektheit, Sicherheit, Präzision und Lebhaftigkeit, den Aufführungen der Oper geradezu als Muster vorhalten muß. Gewiß ist die, jeder dramatischen Aufführung gestellte Aufgabe, dem Ballet leichter zu erreichen, weil sie unverkennbar tiefer steht als die der Oper: hierfür ist schon der Umstand, daß alle Anordnung

von einem einzigen artistischen Dirigenten, dem Balletmeister, ausgehen hat, von entscheidender Gunst. Dem entsprechend ist Alles in Harmonie, Zweck und Mittel bededen sich vollkommen, und gute Balletaufführungen, wie wir sie hier am Hofoperntheater sehen können, ist uns nie im Unklaren über den Charakter des vorgeführten Kunstwerkes; man hat sich einzig darüber zu entscheiden, ob man für diese Art anmuthig unterhaltender Zerstreuung bei Laune ist, oder unsere Stimmung einen tieferen Gehalt und eine mannigfaltigere Form verlange, für welchen Fall wir uns dann allerdings nach der rechten Plage erkennen müßten. —

Ich fühle mich jetzt mit dem Bewußtsein, mich so human zu das Ballet ausgesprochen zu haben, und nachdem ich diesen letzten Vereinigung mit der Oper vorschlägliche gern angenommen ist auf der heiteren Höhe, mit einiger Aussicht auf Erfolg und Aufnahme meiner Reformpläne von einem sehr wichtigen Theile der gewünschten Leser mich zu trennen. In Wahrheit darf ich mich rühmen, durchaus nur praktisch ausführbare Reformen, keineswegs aber einen Umsturz in Vorschlag gebracht zu haben, daher muß ich Tendenzen des neuen Oesterreichs und seiner erleuchteten Regierung mich auf ganz gleichem Boden zu wissen. Ich vermeide daher mit sorgfältig, auf die von mir in der Nacht veranschlagten ferneren Erweiterungen der proponirten einfachen Verwaltungs-Veränderungen hinzuweisen, weil ich damit gewiß Vielen zu lahn und utopistisch erscheinen könnte und begnüge mich dagegen, bei meinen rein praktischen Vorschlägen es bewenden zu lassen.

Während ich mich demnach enthalte, ein Gemälde der zu verhofften bedeutungsvollen, und dem besten Streben des Wiener Hofes angemessenen Erfolge für die musikalisch-dramatische Kunst selbst, wie sie meiner Meinung nach aus einer gründlichen Reform der Wiener Operntheater-Verhältnisse hervorgehen würden, zu entwerfen, kann ich mir es jedoch nicht verlagern, dagegen schriftlich

**Streiflicht** auf den thatsächlichen Erfolg des von mir gerügten **terhaften** Verwaltungswesens der hiesigen Oper zu werfen.

Es wäre nämlich denkbar, vielleicht ist es sogar voraussichtlich, **man** auf Alles, was ich vorbrachte, einfach erwiderte: „Was Du **ist**, wollen wir Alles gar nicht; wir wollen einem Operntheater **keine** andere Wirksamkeit zugetheilt wissen, als die gegenwärtig **n** ihm erfüllte; wir empfinden gar keinen Mangel; das Durchein- **der** seiner Leistungen ist uns ganz recht; gutes oder schlechtes Ge- **ist** hängt dabei lediglich von Zufällen ab, die jetzt einmal ungünstig, **anderes** Mal günstig sein können: im Ganzen aber finden wir **ganz** nach Bequemlichkeit dabei, und jedenfalls werden prinzipielle **formen** nichts nützen.“

In Wahrheit bin ich selbst auch der Meinung, daß es, bei der **stellung**, die ihm in unseren sozialen Verhältnissen angewiesen bleibt, **dem** Theater überhaupt eine mißliche Sache ist, und daß es für **den** Menschen, **der** etwas Ernstes vor hat, im Grunde besser ist, **gar** nicht damit zu befassen. Was dann nun speziell das Wiener **Operntheater** betrifft, so ist auch wirklich gar nicht in Abrede zu **ten**, daß ihm zu Zeiten schon günstige Umstände zu Statten ge- **men** sind, welche da, wo man gar nichts von seinen Leistungen **erwarten** konnte, plötzlich wieder hoffnungreiche Erscheinungen **Zege** förderten. So war es der Fall, als ein kunstgebildeter **ischer** Musiker, Herr Edert, eine kurze Zeit zur Direktion berufen **te**, und eifrig benützte günstige Umstände es fügten, daß ihm eine **Sahl** ganz vorzüglicher Sänger in der Blüthe ihrer Kraft zur Ver- **ndung** gestellt waren, durch deren geeignetes Zusammenwirken er **ien** Epoche machende Aufführungen zu Stande brachte. Wie **nell** sich dieß Alles wieder verloren hat, ist leider aber auch ersicht- **l**, und daraus erkennbar, wie wenig für die Dauer eines kompli- **ten** Institutes das bloße Glück hilft. — Wie trefflich dagegen **edmäßige** Institutionen selbst gegen die Ungunst des



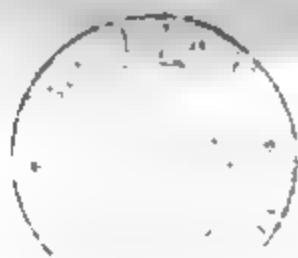


part's und Beethoven's gerade die leersten Produkte der gemeinsten Routine wiederum anzutreffen.

Sollte die eigenthümliche Schmach, die dadurch, daß das erste Theater Deutschlands, welches der Ausgangspunkt edelster Kunstproduktion sein sollte, auf diese Weise sich behelfen vom Wiener Publikum nicht empfunden werden, so kann man sicher sein, daß sie von den Künstlern des Theaters, von den Horen und Dirigenten derselben, desto empfindlicher gefühlt wird. Ohne Pflege des Ehrgefühles im Kunstkörper selbst aber künstlerische Zwecke, welche nur einigermaßen als Vorwand für den von so reich subventionirten Theater gemachten Aufwand dienen, erreicht werden sollen, muß jedem Nachdenkenden ein Räthsel sein. Die Verantwortung für solchen Mißbrauch werden sehr wohl die hohen Verwalter der kaiserlichen Subvention nicht übernehmen wollen, weshalb, wenn eine gründliche Reform nicht beliebt zu dürfte, jedenfalls rathsam wäre, dem Operntheater jede Subvention ganz zu entziehen. Was Wien auf dem Wege des höheren nicht subventionirten, rein spekulativen Verkehrs mit einem lebendigen, gemüthlichen und lebenslustigen Publikum, ganz von sich selbst für die Kunst hervorzubringen vermag, bezeugen zwei der schönsten und liebenswürdigsten Erscheinungen auf dem Gebiete der wirklichen Kunst: die Raymundischen Zauberdramen und die Strauß'schen Walzer. Wollt Ihr nicht Höheres, so lasst es bei diesem bewenden: es steht an und für sich bereits wahrhaft tief, und ein einziger Strauß'scher Walzer überragt, was in Bezug auf Feinheit und wirklichen musikalischen Gehalt betrifft, die besten der oft mühselig eingeholten ausländischen Fabrikprodukte, der Stephansthurm die bedenklichen hohlen Säulen zur Seite der Pariser Boulevards.

Dieß Alles, wie ich sagte, wird von den eigentlichen künstlerischen Liebhabern des Hofoperntheaters mit Scham empfunden, und die

Entmuthigung und Niedergeschlagenheit unter ihnen ist be-  
gebiehen, daß ein wirkliches Mitgefühl mit ihren Leiden  
entscheidende Motiv für mich war, meine Ideen zur Pu-  
blikation zu veröffentlichen, wie ich es, trotz manchem inn-  
strebem, hiermit gethan habe. — Möge zunächst wenn  
humanistische Tendenz meines Aufsatzes einigermaßen  
werden; denn, wenn ich mich auch auf leichtsinnige Entge-  
gnungen mache, so nehme ich doch sicherlich an, daß ein  
Ehrgefühl meiner Leser nicht spurlos verhallen werde.







Gesammelte  
Brieffen und Dichtungen

von

Richard Wagner.

Achter Band.



Leipzig.

Verlag von C. W. Frißsch.

1873.



# Inhaltsverzeichnis.

---

	Seite
<b>Dem Königl.ichen Freunde. Gedicht</b> . . . . .	1
<b>Über Staat und Religion</b> . . . . .	5
<b>Deutsche Kunst und deutsche Politik</b> . . . . .	39
<b>Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musik- schule</b> . . . . .	159
<b>Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld</b> .	221
<b>Für Widmung der zweiten Auflage von „Oper und Drama“</b>	243
<b>Censuren. Vorbericht</b> . . . . .	251
1. W. F. Nischl . . . . .	260
2. Ferdinand Hiller . . . . .	269
3. Eine Erinnerung an Rossini . . . . .	278
4. Eduard Devrient . . . . .	284
5. Aufklärungen über „das Judenthum in der Musik“ . . . .	299
<b>Über das Dirigiren</b> . . . . .	325
<b>Drei Gedichte</b> . . . . .	411
1. Rheingold . . . . .	413
2. Bei der Vollendung des „Siegfried“ . . . . .	414
3. Zum 25. August 1870 . . . . .	415

---





Dem  
Königlichen Freunde.

---

(Sommer 1864.)

**O** König! Holder Schirmherr meines Lebens!  
Du, höchster Güte wonnereicher Hort!  
Wie ring' ich nun, am Ziele meines Strebens,  
Nach jenem Deiner Huld gerechten Wort!  
In Sprach' und Schrift, wie such' ich es vergebens:  
Und doch zu forschen treibt mich's fort und fort,  
Das Wort zu finden, das den Sinn Dir sage  
Des Dankes, den ich Dir im Herzen trage.

Was Du mir bist, kann staunend ich nur fassen,  
Wenn mir sich zeigt, was ohne Dich ich war.  
Mir schien kein Stern, den ich nicht sah erblassen,  
Kein lehtes Hoffen, dessen ich nicht bar:  
Auf gutes Glück der Weltgunst überlassen,  
Dem wüsten Spiel auf Vorthail und Gefahr;  
Was in mir rang nach freien Künstlerthaten,  
Sah der Gemeinheit Loose sich verrathen.

Der einst mit frischem Grün sich hieß betauben  
Den dürrn Stab in seines Priesters Hand,  
Ließ er mir jedes Heiles Hoffnung rauben,  
Da auch des lehten Trostes Lönchung schwand,  
Im Inn'ren stärkt' er mir den einen Glauben,  
Den an mich selbst ich in mir selber fand:  
Und wahr! ich diesem Glauben meine Treue,  
Nun schmückt' er mir den dürrn Stab auf's Neue.



Was einsam schwelgend ich im Inn'ren hegte,  
Das lebte noch in eines And'ren Brust;  
Was schmerzlich tief des Mannes Geist erregte,  
Erfüllt' ein Jünglingsherz mit heißer Lust:  
Was dieß mit Lenzes-Sehnsucht hinbewegte  
Zum gleichen Ziel, bewußt voll unbewußt,  
Wie Frühlingswonne muß' es sich ergießen,  
Dem Doppelglauben frisches Grün entsprossen.

Du bist der holde Lenz, der neu mich schmückte,  
Der mir verjüngt der Zweig' und Äste Saft:  
Es war Dein Ruf, der mich der Nacht entrückte,  
Die winterlich erstarrt hielt meine Kraft.  
Wie mich Dein hehrer Segensgruß entzückte,  
Der wonnestürmisch mich dem Leid entrafft,  
So wandl' ich stolz beglückt nun neue Pfade  
- Im sommerlichen Königreich der Gnade.

1  
Nenn' ich kaum, was ich bin, mein dürstig Eige  
Bist, König, Du noch Alles, was Du hast:  
So meiner Werke, meiner Thaten Reigen,  
Er ruht in Dir zu hold beglückter Rast:  
Und hast Du mir die Sorge ganz entnommen,  
Bin nun ich um mein Hoffen selbst gekommen.

So bin ich arm, und nähre nur das Eine,  
Den Glauben, dem der Deine sich vermählt:  
Er ist die Macht, durch die ich stolz erscheine,  
Er ist's, der heilig meine Liebe stählt;  
Doch nun getheilt, nur halb noch ist er meine,  
Und ganz verloren mir, wenn Dir er fehlt.  
So giebst nur Du die Kraft mir, Dir zu dank  
Durch Friedlichen Menschen Allen Manne

# **ber Staat und Religion.**

(1864.)

1

2

3

in hochgeliebter junger Freund wünscht von mir zu erfahren, ob  
in welcher Art meine Ansichten über Staat und Religion,  
der Abfassung meiner Kunstschriften in den Jahren 1849 bis 1851,  
geändert haben.

Wie ich vor mehreren Jahren durch die Aufforderung eines  
Befreundeten Franzosen veranlaßt wurde, meine Ansichten über  
Kunst und Dichtkunst nochmals zu überdenken und, sie zusammen-  
zufassen, übersichtlich darzustellen (was in dem Vorworte zu einer  
russischen Prosa-Übersetzung mehrerer meiner Operndichtungen ge-  
schah\*), ebenso dürfte es mir nicht unwillkommen sein, nach jener  
Seite hin meine Gedanken noch einmal zu einem klaren Ab-  
schlusse zu sammeln, wenn nicht eben hier, wo eigentlich Jeder eine  
eigenthümliche Meinung zu haben glaubt, eine bestimmte Äußerung, je-  
tzt und erfahrener man wird, immer schwieriger fiele. Hier zeigt  
sich eben wieder, was Schiller sagt: „ernst ist das Leben,  
leicht ist die Kunst“. Vielleicht kann man aber von mir sagen, daß ich  
Kunst schon besonders ernst genommen habe, und dieß mich be-  
zügen dürfte, auch für die Beurtheilung des Lebens unschwer die  
richtige Stimmung zu finden. In Wahrheit glaube ich meinen jungen

---

\*) Siehe Band VII „Zukunftsmuß!“.



Freund am besten über mich zurecht zu weisen, wenn ich ihn vor Allem darauf aufmerksam mache, wie ernst ich es eben mit der Kunst meinte; denn in diesem Ernste liegt gerade der Grund, der mich erst nöthigte, mich auf scheinbar so weit abliegende Gebiete, wie Staat und Religion, zu begeben. Was ich da suchte, war wirklich immer nur meine Kunst, — diese Kunst, die ich so ernst erfasste, daß ich für sie im Gebiete des Lebens, im Staate, endlich in der Religion eben eine berechtigende Grundlage aufsuchte und forderte. Daß ich diese im modernen Leben nicht finden konnte, veranlaßte mich, die Gründe hiervon in meiner Weise zu erforschen; ich mußte mir die Tendenz des Staates deutlich zu machen suchen, um aus ihr die Geringschätzung zu erklären, welche ich überall im öffentlichen Leben so mein ernstes Kunstideal antraf.

Gewiß war es aber für meine Untersuchung charakteristisch, daß ich hierbei nie auf das Gebiet der eigentlichen Politik herabkam, namentlich die Zeitpolitik, wie sie mich trotz der Heftigkeit der Zustände nicht wahrhaft berührte, auch von mir gänzlich unberührt blieb. Daß diese oder jene Regierungsform, die Herrschaft dieser oder jener Partei, diese oder jene Veränderung im Mechanismus unseres Staatswesens, meinem Kunstideale irgend welche wahrhaftige Förderung verschaffen sollte, habe ich nie gemeint; wer meine Kunstschriften wirklich gelesen hat, muß sich daher mit Recht für unpraktisch gehalten haben; wer mir aber die Rolle eines politischen Revolutionärs, mit wirklicher Einreihung in die Risten derselben, zugetheilt hat, mußte offenbar gar nichts von mir, und urtheilte nach einem äußeren Scheine der Umstände, der wohl einen Polizeialtuar, nicht aber einen Staatsmann irre führen sollte. Dennoch liegt in dieser Verwechselung des Charakters meiner Behauptungen auch mein eigener Irrthum verwickelt: indem ich die Kunst so ungemein ernst erfasste, nahm ich das Leben zu leicht, und wie sich das an meinem persönlichen Schicksale zeigte, sollten auch meine Ansichten hierüber bald eine andere Stimmung erhalten. Genau genommen war ich dahin gelangt, in meiner Forde-

rang den Schiller'schen Satz umzukehren, und verlangte meine ernste Kunst in ein heiteres Leben gestellt zu wissen, wofür mir denn das griechische Leben, wie es unserer Anschauung vorliegt, als Modell dienen mußte.

Aus allen meinen gedachten Anordnungen für den Eintritt des Kunstwerkes in das öffentliche Leben geht hervor, daß ich diese mir als einen Aufruf zur Sammlung aus der Zerstreuung eines Lebens vorstellte, welches im Grunde nur als eine heitere Beschäftigung, nicht aber als eine ermüdende Arbeitsmühe gedacht werden sollte. Nicht eher nahmen daher die politischen Bewegungen jener Zeit meine Aufmerksamkeit ernster in Anspruch, als bis durch den Übertritt derselben auf das rein soziale Gebiet in mir Ideen angeregt wurden, die, weil sie meiner idealen Forderung Nahrung zu geben schienen, mich, wie ich gestehe, eine Zeit lang ernstlich erfüllten. Meine Richtung ging darauf, mir eine Organisation des gemeinsamen öffentlichen, wie des häuslichen Lebens vorzustellen, welche von selbst zu einer schönen Gestaltung des menschlichen Geschlechtes führen müßte. Die Berechnungen der neueren Sozialisten fesselten demnach meine Theilnahme von da ab, wo sie in Systeme auszugehen schienen, welche zunächst nichts Anderes als den widerlichen Anblick einer Organisation der Gesellschaft zu gleichmäßig vertheilter Arbeit hervorbrachten. Nachdem auch ich zunächst das Entsetzen getheilt, welches dieser Anblick dem ästhetisch Gebildeten erweckt, glaubte ich jedoch bei tieferem Einblicke in den so gebotenen Zustand der Gesellschaft etwas ganz Anderes wahrnehmen zu müssen, als was gerade selbst jenen rechnenden Sozialisten vorgeschwebt hatte. Ich fand nämlich, daß, bei gleicher Vertheilung an Alle, die eigentliche Arbeit, mit ihrer entstellenden Mühe und Last, geradezu aufgehoben sei, und statt ihrer nur eine Beschäftigung übrig bliebe, welche nothwendig von selbst einen künstlerischen Charakter annehmen müßte. Anhalt zur Beurtheilung dieses Charakters der an die Stelle der Arbeit ge-

tretenen Beschäftigung bot mir, unter Anderem, der Ackerbau, welcher ich mir, von allen Gliedern der Gemeinde bestellt, einen Theil zu zur ergiebigeren Gartenpflege entwidelt, anderen Theils als, zu Tages- und endlich Jahreszeiten vertheilte gemeinsame Verrichtungen, welche, genau betrachtet, den Charakter von stärkenden Übungen, u. Vergnügungen und Festlichkeiten annahmen, vorzustellen vermochte. Indem ich nach allen Richtungen diese Umbildung der ständischen und bürgerlichen, einseitigen Tendenzen der Arbeit zu einer Allen nahe liegenden, universelleren Beschäftigung mir darzustellen suchte, war ich mir andererseits bewußt, auf nichts unerhört Neues zu sitzen, sondern nur den ähnlichen Problemen nachzugehen, welche ja selbst unseren größten Dichter so freundlich ernst beschäftigten, wie wir sie in „Wilhelm Meisters Wanderjahren“ antreffen. Auch ich bildete mir daher eine mir möglich bänkende Welt, die, je reiner ich sie mir gestaltete, desto weiter von der Realität der mich umgebenden politischen Zeitendenzen abfuhrte, so daß ich mir sagen konnte, meine Werke eben genau da erst eintreten, wo die gegenwärtige aufhört oder da, wo Politiker und Sozialisten zu Ende wären, würden sie anfangen. Ich will nicht läugnen, daß diese Ansicht sich selbst zur Zustimmung erhob: die politischen Verhältnisse des Beginnes der vergangenen fünfziger Jahre hielten alles in einer Spannung und Bangigkeit, die mir ein gewisses Behagen erwecken konnten, welches dem praktischen Politiker wohl mit Recht bedenklich erscheinen mochte.

Wenn ich zurückdenke, glaube ich mich nun davon freisprechen zu dürfen, daß die Ernüchterung aus der bezeichneten, einer geistigen Berausung nicht unähnlichen Stimmung, erst und nur durch diese Wendungen, welche die europäische Politik nahm, hervorgerufen worden sei. Dem Dichter ist es eigen, in der inneren Anschauung des Wesens der Welt reifer zu sein, als in der abstrakt bewußten Erkenntniß: zu eben jener Zeit hatte ich bereits die Dichtung des „Ringes des Nibelungen“ entworfen und endlich ausgeführt.

dieser Konzeption hatte ich mir unbewußt im Betreff der menschlichen Dinge die Wahrheit eingestanden. Hier ist Alles durch und durch tragisch, und der Wille, der eine Welt nach seinem Wunsche bilden wollte, kann endlich zu nichts Befriedigenderem gelangen, als durch einen würdigen Untergang sich selbst zu brechen. Es war die Zeit, wo ich mich ganz und einzig wieder nur meinen künstlerischen Entwürfen zuwandte, und so, dem Leben aus vollstem Herzen seinen Ernst zuerkennend, dahin mich zurückzog, wo einzig „Heiterkeit“ herrschen kann. —

Gewiß wird nun selbst mein junger Freund nicht erwarten, daß ich eine eigentliche Darstellung meiner seitdem gebildeten Ansichten über Politik und Staat gebe: unter allen Umständen würden diese keine praktische Bedeutung haben können, und sie würden in Wahrheit nur meine Scheu, mit Dingen dieser Art sachmäßig mich zu beschäftigen, auszudrücken haben. Es kann ihm somit nur daran liegen, zu erfahren, wie es in dem Kopfe eines zum Künstler organisirten Menschen meiner Art, nach Allem was er empfunden und erfahren, aussehen mag, sobald er zum Nachdenken über ihm so abliegende Gegenstände bewogen wird. Der Meinung, als ob ich hiermit Geringachtung ausgedrückt haben wollte, würde ich dann aber sofort zu begegnen haben, und Alles, was ich nun hervorzubringen hätte, würde eigentlich nur ein Zeugniß dafür sein, daß ich dahin gelangt bin, den großen, ja peinlichen Ernst der Sache vollkommen zu würdigen. Auch der Künstler kann von sich sagen: „mein Reich ist nicht von dieser Welt“, und ich vielleicht mehr als irgend ein jetzt lebender Mensch dieß von mir sagen, eben des Ernstes willen, mit dem ich meine Kunst erfasse. Das Harte ist es nun eben, daß wir mit diesem überweltlichen Reiche mitten in dieser Welt stehen, die selbst so ernst und sorgenvoll ist, daß ihr flüchtige Zerstreuung einzig angemessen dünkt, während das Bedürfniß nach ernster Erhebung ihr fremd geworden ist. —

Das Leben ist ernst und — war es von je.

Wer hierüber ganz aufgeklärt werden will, betrachte nur, wie zu jeder Zeit und unter immer sich neu gestaltenden, dennoch aber sich wiederholenden Formen, dieses Leben und diese Welt ganze Herzen und weiten Geistern Anlaß zur Auffuchung der Möglichkeit ihrer Verbesserung ward, und wie gerade die Edelsten, d. h. diejenigen, denen nur am Wohle der anderen Menschen lag, und die ihr eigenes Wohl willig dafür aufopferten, stets ohne den mindesten Einfluß auf die dauernde Gestaltung der Dinge blieben. Aus der großen Entlosgkeit aller solcher erhabenen Anstrengungen ergiebt sich dann nämlich, daß diese Weltverbesserer in einem Grundirrhume befangen waren, und an die Welt selbst Forderungen stellten, die nicht zu stellen sind. Sollte es auch möglich erscheinen, daß Vieles noch mäßiger unter Menschen eingerichtet werden könnte, so wird und es aus jenen Erfahrungen ersichtlich, daß die Mittel und Wege, dazu zu gelangen, nie von dem einzelnen Geiste im Voraus richtig erkannt werden, wenigstens nicht in der Weise, daß er sie der Masse der Menschen mit Erfolg wiederum zur Erkenntniß bringen könnte. Bei näherer Prüfung dieser Verhältnisse gerathen wir endlich zu erstaunen über die ganz unglaubliche Schwäche und Geringfügigkeit der allgemeinen menschlichen Intelligenz, zuletzt aber in eine beschämende Verwunderung darüber, daß wir hierüber in Erstaunen gerathen konnten; denn eine richtige Erkenntniß der Welt hätte uns von Anfang her belehrt, daß das Wesen der Welt eben Blindheit ist und nicht die Erkenntniß ihre Bewegung veranlaßt, sondern eben ein völlig dunkler Drang, ein blinder Trieb von einzigster Macht und Gewalt, der sich gerade nur so weit Licht und Erkenntniß verschafft, als es zur Stillung des augenblicklich gefühlten drängenden Bedürfnisses noth thut. Wir erkennen nun, daß Nichts wirklich geschieht, was nicht eben nur aus diesem unsernsichtigen, durchaus nur den augenblicklich gefühlten Bedürfnisse entsprechenden Willen hervorgeht, und Politiker von praktischem Erfolge somit von jeher nur diejenigen waren, welche genau bloß dem augenblicklichen Bedürfnisse Rechnung

en, nie aber fern liegende, allgemeine Bedürfnisse in das Auge zu fassen, welche heute noch nicht empfunden werden, und für welche der Masse der Menschen der Sinn in der Weise abgeht, daß ihre Mitwirkung zur Erreichung derselben nicht zu rechnen ist.

Persönlichen Erfolg, und großen, wenn auch nicht dauernden Einfluß auf die Gestaltung der äußeren Weltlage, sehen wir außer dem gewaltsamen, leidenschaftlichen Individuum zugetheilt, welches, unter geeigneten Umständen, dem Grundwesen des menschlichen Dranges, gleichsam elementarisch es entfesselnd, somit der Lust und Genußsucht, schnelle Wege zur Befriedigung anweist. Die Furcht vor von dieser Seite her zugesügter Gewaltthat, sowie die Erfahrung hieraus gewonnener Grunderkenntniß des menschlichen Wesens, bilden wir den Staat. In ihm drückt sich das Bedürfnis als Nothwendigkeit des Übereinkommens des in unzählige, blind handelnde Individuen getheilten, menschlichen Willens zu erträglichem Zusammenkommen mit sich selber aus. Er ist ein Vertrag, durch welchen Einzelnen, vermöge einiger gegenseitiger Beschränkung, sich vor einseitiger Gewalt zu schützen suchen. Wie in der Natur-Religion den Göttern ein Theil der Feldfrucht oder Jagdbeute zum Opfer geweiht wurde, um dadurch ein Recht auf den Genuß des Übrigen zu erlangen, so opferte im Staate der Einzelne so viel von seinem Egoismus, als nöthig erschien, um die Befriedigung des großen Restes desselben sich zu sichern. Hierbei geht die Tendenz des Einzelnen natürlich dahin, gegen das kleinstmögliche Opfer die größtmögliche Zusicherung zu erhalten: auch diese Tendenz kann er nur durch gleichbetheiligte Genossenschaften zur Geltung bringen; diese verschiedenen Genossenschaften unter sich gleichbetheiligter Individuen bilden die Parteien, von denen den meistbesitzenden an der Unveränderlichkeit des Zustandes, den minder begünstigten an der Veränderung liegt. Selbst aber die nach Veränderung strebende Partei wünscht nur in den Zustand zu gelangen, in welchem ihr Unveränderlichkeit gefallen dürfte; und der Hauptzweck des

...Anlagen, welche stets gefesselt wird, sobald Hinderungen für Befriedigung dieses ersten Grundbedürfnisses eintreten. Nach Erhaltung der Ruhe strebt naturgemäß demnach die Sicherheit kann sie aber nur werden, wenn die Erhaltung des gegenwärtigen Zustandes nicht vorwiegendes Interesse nur einer Partei wohlverstandenen Interesse aller Parteien, also des Staates, daher, keiner einzelnen Partei das Interesse seiner Erhaltung zu überlassen. Es muß demnach die Möglichkeit der Befriedigung der leidenden Interessen der minder begünstigten Parteien sein: je mehr hierfür immer nur das nächste Bedürfnis im Auge gefaßt wird, desto verständlicher wird es selbst sein, leichter und beruhigender kann Befriedigung dafür gewonnen werden. Allgemeine Gesetze, welche für diese Möglichkeit sorgen, indem sie kleine Veränderungen zulassen, ebenfalls nur zur Sicherung der Stabilität, und dasjenige Gesetz, welches, auf die Möglichkeit steter Abhilfe dringender Bedürfnisse berechnet, die stärkste Versicherung der Stabilität enthält, muß demnach das vollkommenste Staatsgesetz sein.

Die verkörperte Gewähr für dieses Grundgesetz ist der Staat. Es giebt in keinem Staate ein wichtigeres Gesetz, als welches die Stabilität an die erbliche höchste Gewalt einer besonderen, übrigen Geschlechtern nicht verbundenen und nicht sich vermehrenden Familie heftet. Es hat noch keine Staatsverfassung gegeben, welcher, nach dem Untergange solcher Familien und nach Aufhebung der Königsgewalt, nicht durch Umschreibungen und Substitutionen aller Art eine ähnliche Gewalt nothwendig, und meistens noch

kräftet worden wäre. Sie ist daher als wesentlichstes Grund-  
des Staates festgehalten, und wie in ihr die Gewähr für die  
Staat liegt, erreicht in der Person des Königs der Staat zu-  
sein eigentliches Ideal.

Wie nämlich der König einerseits die Sicherung für den Be-  
des Staates giebt, reicht er mit seinem eigenen höchsten In-  
: bereits über den Staat hinaus. Er persönlich hat mit den  
essen der Parteien nichts mehr gemein, sondern ihm liegt nur  
1, eben zur Sicherung des Ganzen den Widerstreit dieser In-  
en ausgeglichen zu wissen. Sein Walten ist daher Gerechtigkeit,  
wo diese nicht zu erreichen, Gnade auszuüben. Somit ist er,  
Partei-Interessen gegenüber, der Vertreter des rein menschlichen  
verhältnisses, und nimmt daher vor dem Auge des im Partei-Interesse  
genen Bürgers eine in Wahrheit fast übermenschliche Stellung  
: Ihm wird demgemäß eine Ehrbezeugung zugewendet, wie sie der  
ke Staatsbürger nie auch nur annähernd anzusprechen sich ein-  
lassen kann; und hier, auf dieser Spitze des Staates, wo wir  
Ideal erreicht sehen, treffen wir daher auf diejenige Seite der  
menschlichen Anschauungsweise, welche wir, der Fähigkeit der Erkennt-  
des nächsten Bedürfnisses gegenüber, als Wahn-Vermögen be-  
zeichnen wollen. Alle Diejenigen nämlich, deren reines Erkenntniß-  
vermögen entschieden nicht über das auf das nächste Bedürfnis Be-  
he hinausreicht, und diese bilden den überwiegend größten Theil  
Menschen überhaupt, würden unfähig sein, die Bedeutung der  
höchsten Gewalt, deren Ausübung mit ihrem nächsten Bedürfnisse  
immer unmittelbar wahrnehmbaren Beziehung mehr steht, zu er-  
kennen, geschweige denn die Nothwendigkeit, für ihre Erhaltung sich  
anzustrengen, ja dieser sogar die höchsten Opfer, die Opfer des Gutes  
des Lebens zu bringen, wenn hier nicht eine, der gemeinen  
Erkenntniß ganz entgegengesetzte Anschauungsweise zu Hilfe käme  
e ist der Wahn.



Ehe wir uns das Wesen des Wahnes aus seinen wunderbaren Bildungen verständlich zu machen suchen, beachten wir zu seiner Erklärung hier zunächst die ungemein anregende Beleuchtung, welche ein vorzüglich tiefsinniger und scharfblickender Philosoph der letzten Vergangenheit dem an sich so unbegreiflichen Phänomene des thierischen Instinktes zuwendet. — Die erstaunliche Zweckmäßigkeit in den Einrichtungen der Insekten, von denen uns die Bienen und Ameisen die gemeine Beobachtung am nächsten liegen, ist bekanntlich nicht auf der Weise erklärlich, wie die Zweckmäßigkeit bei ähnlichen gesellschaftlichen Einrichtungen der Menschen zu begreifen ist; wir können nämlich unmöglich annehmen, daß, wie es bei den Menschen der Fall ist, hier diese Einrichtungen von einer wirklichen, den Individuen anwohnenden Erkenntniß ihrer Zweckmäßigkeit, ja nur ihres Zweckes geleitet würden. Zur Erklärung des ungemeinen, ja selbst opferungsvollen Eifers, sowie der sinnreichen Art, mit welcher diese Thiere z. B. für ihre Eier sorgen, deren Zweck und zukünftige Bestimmung sie unmöglich aus Erfahrung und Beobachtung lernen könnten, schließt unser Philosoph auf einen Wahn, der dem so äußerst dürftigen individuellen Erkenntnißvermögen des Thieres hierbei einen Zweck vorspiegelt, welchen es für die Befriedigung seines eigenen Bedürfnisses hält, während er in Wahrheit nicht dem Individuum, sondern der Gattung angehört. Der Egoismus des Individuums wird mit Recht hierbei als so unbefieglich stark angenommen, daß Einrichtungen, welche nur der Gattung, als den kommenden Geschlechtern zu Nutzen sind, demnach die Erhaltung der Gattung, und zwar auf Kosten des eben jetzt in Anspruch zu nehmenden, der Vergänglichkeiten geweihten Individuums, nimmermehr von diesem mit Mühe und Selbstaufopferung vollzogen werden würden, wenn es nicht zu dem Wahne verleitet wurde, hierdurch einem eigenen Zwecke zu dienen; ja dieser vorgespiegelte eigene Zweck muß dem Individuum wichtiger, als durch seine Erreichung zu gewinnende Befriedigung stärker und vollkommener erscheinen, als der gewöhnliche rein individuelle Zweck der

iedigung des Hungers u. s. w., weil, wie wir sehen, dieser auf Eifrigste jenem aufgeopfert wird. Als der Erreger und Bildner des Wahnes bezeichnet unser Philosoph eben den Geist der Gattung selber, welcher als allmächtiger Lebenswille für das beschränkte Verhältnißvermögen des Individuums eintritt, da ohne seine Einwirkung das Individuum, in seiner beschränkten egoistischen Selbstliebe, seinem eigenen einzelnen Bestehen zu Liebe willig die Gattung opfern würde.

Sollte es uns gelingen, die Beschaffenheit dieses Wahnes uns so wie zu innigem Bewußtsein zu bringen, so wäre hiermit auch ein wichtiger Aufschluß über dieses sonst so unfaßbare Verhältniß des Individuums zur Gattung gewonnen. Vielleicht wird uns dieß auf dem Wege erleichtert, welcher uns über den Staat hinaus führt. Jetzt giebt uns aber die Anwendung des aus der Beobachtung thierischen Instinktes gewonnenen Ergebnisses auf Dasjenige, was gewisse stets gleiche, von nirgends her befohlene, doch immer von selbst entstehende Einrichtungen von höchster Zweckmäßigkeit in menschlichen Staate hervorbringt, eine nächste Möglichkeit der Erklärung des Wahnes, als eines allgemein bekannten, selbst an der Hand.

Im politischen Leben äußert dieser Wahn sich nämlich als Patriotismus. Als solcher bestimmt er den Bürger, das eigene Wohlgehen, auf dessen möglichst reichliche Sicherung ihm sonst bei persönlichen, wie parteilichen Bestrebungen es einzig ankam, ja Leben selbst zu opfern, um das Bestehen des Staates zu sichern: Wahn, daß eine gewaltsame Veränderung des Staates ihn ganz vernichten und vernichten müsse, so daß er sie nicht überleben können glaubt, beherrscht ihn hierbei in der Weise, daß er das dem Staate drohende Übel, als ein persönlich zu erleidendes, mit demselben, und wohl gar größerem Eifer als dieses abzuwenden sucht ist, während der Verräther, sowie der grobe Realist, aller- beweist, daß auch nach dem Eintritte des von Jenem gefürchteten

Harb Wagner, Ges. Schriften VIII. 2

~~\_\_\_\_\_~~ \_\_\_\_\_ ~~\_\_\_\_\_~~ \_\_\_\_\_ you to get me into  
~~\_\_\_\_\_~~ \_\_\_\_\_

[illegible]

Was nun aber aus der Zukunft ist, wie für das Bestehen des Staats gesichert sein der Staat, hinausliegt, wird den Staatsbürgern als solchen nicht recht erkennbar, sondern die Erkenntnis hierzu kann nur mittelbar mit den Sinnen, oder Denen, welche sich demselben annehmen, und dem Staat zu machen vermögen, sich nahe bringen. Erst aus der Höhe der Staatsgewalt herab kann die noch dunkle Welt etwas werden, welche der Bahn sich kleidet, zu ihrem rechten Stand, aus Winter der Jugend, für jetzt als Staatsgewalt, und aus der Höhe der Staatsgewalt den Bürger in die Zukunft des Staats zu führen, läßt er ihn noch in Blat

heit für das Interesse der Menschheit überhaupt, ja, seine wirksamste Kraft übt er darin aus, daß er diese Blindheit, die im gemeinen Lebensverkehre von Mensch zu Mensch oft schon sich bricht, auf das Eifrigste verstärkt. Der Patriot ordnet sich seinem Staate unter, um diesen über alle anderen Staaten zu erheben, und so gleichsam durch die Größe und Macht seines Vaterlandes mit reichen Zinsen sein ihm gebrachtes persönliches Opfer vergütet zu wissen. Ungerechtigkeit und Gewaltthätigkeit gegen andere Staaten und Völker ist daher von je die wahre Kraftäußerung des Patriotismus' gewesen. Zunächst ist hier noch die Sorge für die Selbsterhaltung wirksam, da die Ruhe, somit die Macht des eigenen Staates, nur durch die Machtlosigkeit der anderen Staaten versichert werden zu können scheint, nach der von Machiavelli sehr richtig bezeichneten Maxime: „was du nicht willst, daß man dir zufüge, das füge dem Anderen zu!“ Daß die eigene Ruhe somit nur durch Gewalt und Ungerechtigkeit gegen auswärts versichert werden kann, muß natürlich auch die eigene Ruhe stets problematisch erscheinen lassen: namentlich muß hierdurch auch der Gewalt und Ungerechtigkeit im eigenen Staate immer die Thüre geöffnet bleiben. Die Beschlüsse und Thätlichkeiten, die uns nach außen als gewaltthätig kundgeben, können nie ohne gewaltsame Rückwirkung für uns selbst bleiben. Wenn moderne staatspolitische Optimisten von einem allgemeinen Rechtszustande, in welchem sich die Staaten heut' zu Tage gegenseitig zu einander befänden, sprechen, darf man ihnen nur die Nothigung zur Unterhaltung und steten Steigerung der ungeheuren stehenden Heere vorführen, um sie im Gegentheile von der wirklichen Rechtslosigkeit dieses Zustandes zu überführen. Indem es uns nicht einfällt, zeigen zu wollen, wie dieß anders sein könnte, bestätigen wir eben nur, daß wir in beständigem, nur durch Waffenstillstände unterbrochenem Kriege nach außen leben, und daß diesem Zustande der innere Zustand des Staates nicht so wesentlich unähnlich ist, daß er als sein vollkommenes Gegentheil gelten dürfte. Bleibt immer die Grundangelegenheit alles Staats-

wesens die Versicherung der Stabilität, und ist diese Versicherung daran gebunden, daß keine Partei ein unabwiesliches Bedürfnis zu einer Grundveränderung empfindet; ist demnach, um diesem Falle vorzubeugen, es unerlässlich, dem dringenden Bedürfnisse des Augenblickes stets zu rechter Zeit abzuhelpen, und darf zur Erkennung dieses Bedürfnisses die gemeine praktische Intelligenz des Bürgers hin genügend, ja einzig entsprechend gehalten werden: so haben wir andererseits doch auch ersehen, wie die höchste gemeinsame Tendenz des Staates nur durch einen Wahn kräftig aufrecht erhalten werden konnte; und da wir diesen Wahn, als Patriotismus, nicht für wirklich rein, und dem Zwecke der menschlichen Gattung, als solcher, vollkommen entsprechend, erkennen mußten, so haben wir auch in diesem Wahne zugleich den gefährlichen Feind der öffentlichen Ruhe und Gerechtigkeit in das Auge zu fassen.

Derselbe Wahn, der den egoistischen Bürger zu den opferungsvollsten Handlungen bestimmt, kann durch Irreleitung eben zu den heillosesten Verwirrungen und der Ruhe schädlichsten Handlungen führen.

Der Grund hiervon liegt in der gar nicht gering genug zu schätzenden Schwäche der durchschnittlichen menschlichen Intelligenz, sowie in den so höchst verschiedenen Graden und Abstufungen des Erkenntnißvermögens der Einzelnen, welche zusammen genommen die sogenannte öffentliche Meinung zu Stande bringen. Die wirkliche Achtung vor dieser „öffentlichen Meinung“ gründet sich auf das zweifellos sichere Wahrnehmung dessen, daß Niemand richtiger als die Gemeinde selbst ihres wahrhaften nächsten Lebensbedürfnisses unwird, und die Mittel zur Befriedigung desselben aufzufinden vermag: es wäre bedenklich, wenn hierfür der Mensch mangelhafter organisiert sein sollte, als das Thier. Dennoch werden wir aber oft zu der gegentheiligen Ansicht gedrängt, wenn wir sehen, wie der gewöhnliche Menschenverstand selbst hierfür, d. h. für die richtige Erkenntniß seiner nächsten, gemeinsten Bedürfnisse wenigstens nicht in dem Grade aus-

reicht, daß es in geselliger Weise und gemeinschaftlich befriedigt werde: wirklich zeigt uns das Vorhandensein von Bettlern, und zu Zeiten sogar von Verhungerten, wie schwach es im Grunde um den gemeinsten Menschenverstand stehen müsse. Wir treffen also bereits hier auf eine große Schwierigkeit, die es kosten muß, wirkliche Vernunft in die gemeinsamen Bestimmungen der Menschen zu bringen: mag hiervon wohl der unermessliche Egoismus jedes Einzelnen der Grund sein, der ihn, seine Intelligenz weit überflügelnd, gerade da, wo nur durch Zurückdrängung des Egoismus' und Schärfung des Verstandes zur rechten Erkenntniß gelangt werden kann, zu gemeinsamen Beschlüssen bestimmt, so ist eben hier aber die Einwirkung eines falschen Wahnes recht deutlich zu erkennen. Dieser Wahn findet von jeher nur den unersättlichen Egoismus zur Nahrung: diesem wird er aber von Außen vorgespiegelt, nämlich durch ebenso egoistische, aber mit einem höheren, wenn auch nicht hohen, Grade von Intelligenz begabte, ehrgeizige Individuen. Diese absichtliche Verwendung, und bewußte oder unbewußte Irreleitung des Wahnes, kann sich nur der dem Bürger einzig zugänglichen Form desselben, des Patriotismus', in irgend welcher Entstellung bedienen: er wird sich somit immer als ein gemeinnütziges Streben äußern, und nie hat noch ein Demagog oder Intrigant ein Volk verführt, ohne es auf irgend eine Weise glauben zu machen, es sei in patriotischer Erregung begriffen. Im Patriotismus liegt somit selbst die Handhabe zur Verführung, und die Möglichkeit, die Mittel zu dieser Verführung sich stets offen zu erhalten, liegt in der künstlich gepflegten großen Bedeutung, welche man der „öffentlichen Meinung“ zuzuerkennen vorgiebt.

Welche Bewandniß es nun mit dieser „öffentlichen Meinung“ hat, dürften Diejenigen am besten wissen, welche die Achtung vor ihr stets im Munde führen und geradezu als religiöse Forderung aufstellen. Als ihr Organ giebt sich in unseren Zeiten die „Presse“ aus: sie würde sich aufrichtig eigentlich deren Schöpferin nennen können, zieht es jedoch vor, ihre andererseits jedem denkenden

wurde, bestimmt. Da, wie wir sonst sehen, alles Heilige in der Welt zu treten scheint, um zu unheiligen Zwecken verworben zu werden, dürfte uns der offenbare Mißbrauch, der mit der öffentlichen Meinung getrieben wird, vielleicht noch nicht zu dem Bewußtsein auf deren üble Beschaffenheit an und für sich berechtigen: nur das wirkliche Vorhandensein schwierig, oder fast gar nicht nachweisbar, da sie, ihrer subsumirten Natur nach, nicht im einzelnen Individuum als solchem sich manifestiren kann, wie jeder andere edle Menschethut, als welchen wir immerhin den Patriotismus bezeichnen können, welcher gerade im einzelnen Individuum seine stärkste und leuchtendste Manifestation kundgibt. Der vermeintliche Vertreter der „öffentlichen Meinung“ giebt sich dagegen immer nur als ihren willkürlichen Sklaven zu erkennen, und es ist dieser wunderlichen Macht nicht anders beizukommen, als — indem man sie macht. Dies geschieht dann in Wahrheit von der „Presse“, und zwar mit dem vollen Eifer des aller Welt verständlichsten Treibens des industriellen Gewerbes. Während jeder Zeitungsschreiber in der Regel nichts Anderes repräsentirt, als das verkommene Sittenthum oder verunglückte reine Geschäftswesen, bilden viele, und alle Zeitungsschreiber zusammen, die ehrfurchtgebietende Masse

Es ist gewiß nicht so paradox, als es den Anschein hat, zu behaupten, daß mit der Erfindung der Buchdruckerkunst, ganz gewiß mit dem Aufkommen des Zeitungswesens, die Menschheit unendlich von ihrer Befähigung zu gesundem Urtheile verloren hat: Thatsächlich hat schon mit dem Überhandnehmen der schriftlichen Aufzeichnungen das plastische Gedächtniß, die ausgebreitete Befähigung zur lebendigen Konzeption und Reproduktion, bedeutend und zunehmend abgenommen. Der gegentheilige Gewinn hieraus für die Entwicklung der menschlichen Fähigkeiten, im allerweitesten Überblicke gefaßt, mag wohl ebenfalls nachzuweisen sein; jedenfalls kommt er uns aber nicht unmittelbar zu gut, denn ganze Generationen, zu denen die Zeitgenossen recht vollständig gehört, sind, wie man bei genauem Nachdenken annehmen muß, durch den Mißbrauch, welcher mit der gesunden menschlichen Urtheilskraft durch die Wirksamkeit namentlich der modernen Tagespresse getrieben wird, und in Folge dessen durch die Erschlaffung, in welche, dem allgemein menschlichen Bequemlichkeitshange dieses Urtheilswilligen versunken ist, dermaßen degradirt worden, daß die Menschen, obgleich im Gegensatze zu dem was sie sich vorlügen lassen, für die Ausnahme an wirklich großen Ideen immer unfähiger sich erweisen.

Am schädlichsten für das gemeine Wohl leidet hierunter der einsinnige Sinn für Gerechtigkeit: es giebt keine Ungerechtigkeit, Einseitigkeit und Engherzigkeit, die nicht in der Rundgebung der öffentlichen Meinung ihren Ausdruck fände, und zwar — was das Verhängnis der Sache vermehrt — stets mit der Leidenschaftlichkeit, die, für den Anschein, der Wärme des wahren Patriotismus' entgegen ist, an sich aber stets den eigensüchtigsten Motiven der Menschen springt. Wer dieß genau erfahren will, hat nur der „öffentlichen Meinung“ entgegenzutreten, oder ihr gar zu trotzen: er wird erkennen, daß er hier auf den unzugänglichsten Tyrannen trifft; und niemand wird mehr dazu gedrängt, unter seinem Despotismus zu leiden, als der Monarch, eben weil er der Repräsentant desselben



Patriotismus' ist, dessen gemeinschädliche Entartung ihm in der „öffentlichen Meinung“ mit der Annahme, von ganz derselben Artung zu sein, entgegentritt.

Im eigentlichen Interesse des Königs, welches in Wahrheit nur das des reinsten Patriotismus' sein kann, scheidet sich diese unwürdige Stellvertreterin, die öffentliche Meinung, als Jemand der egoistischen Gemeinheit der Masse aus, und die Nöthigung, ihren Forderungen dennoch nachzugeben, wird zum ersten Quelle der höheren Leiden, welches nur der König eigentlich als wirklich persönliches erfährt. Rechnen wir hierzu, welche Opfer persönlicher Freiheit an sich der Monarch der „Staatsraison“ zu bringen hat, ermessen wir, wie gerade Er nur in der Stellung ist, über den Patriotismus hinausliegende, rein menschliche Beziehungen, z. B. Verkehre mit den Häuptern anderer Staaten, zu persönlichen Liegenheiten zu machen, diese aber dann eben der Staatsrücksicht zu opfern zu müssen, so begreift es sich, wie von jeher Sage und Dichtung die Tragik des menschlichen Daseins gerade am Schicksale der Könige am deutlichsten und häufigsten zur Darstellung brachten. Er am Nothe und Leiden der Könige kann die tragische Bedeutung der Welt ganz und voll zur Erkenntniß gebracht werden. Bis zu Könige hinauf ist für jede Hemmung des menschlichen Willens, in weit dieser sich im Staate praxirt, eine Befreiung denkbar, weil das Streben des Burgers nicht über die Befriedigung gewisser, innerlich des Staates zu beschwichtigender Bedürfnisse hinausgeht. Auch der Feldherr und Staatsmann bleibt noch praktischer Realist; er kann in seinen Unternehmungen unglücklich sein und erliegen, aber der Zufall konnte ihn auch begünstigen, das an und für sich nicht Unmögliche zu erreichen: denn er dient immer nur einem bestimmten, praktischen Zwecke. Der König aber will das Ideal; er will Gerechtigkeit und Menschlichkeit; ja, wollte er sie nicht, wollte er nichts Anderes, als was der einzelne Bürger oder Parteiführer will, so würde gerade die Forderung, die seine Stellung an ihn macht, und welche ihm nur von

le Interesse gestattet, indem sie ihn zum Verräther an der von repräsentirten Idee macht, ihn in die Leiden versetzt, welche von den tragischen Dichter zu ihrer Darstellung der Wichtigkeit des menschlichen Lebens und Trachtens überhaupt begeisterten. Wahre Gerechtigkeit und Menschlichkeit sind eben unzuverwirklichende Ideale: der Stellung sein, nach ihnen streben, ja zu ihrer Verwirklichung eine unabweisliche Forderung erkennen zu müssen, heißt zum Unglücke verurtheilt sein. Was das durchaus edle, wahrhaft königliche Individuum hierdurch unmittelbar empfindet, bleibt aber auch dem für die Kenntniß seiner tragischen Aufgabe unberufenen, nur durch natürliche Fügung auf den Thron gelangten Individuum in irgend welcher, dem Königthum bestimmten, ungemeinen Art zu erfahren beschieden: ein gemeine Kopf, das unedle Herz, welches in niederer Sphäre in den staatsbürgerlichen Ehren, mit sich und seiner Umgebung in vollkommener Übereinstimmung, sehr wohl bestehen konnte, verfällt auf einmal durch unvermeidliche Schicksal ihm beschiedenen Höhe einer weitreichenden und dauernden, an sich oft durchaus unbilligen, daher tragisch zu nennenden, Verachtung. Schon daß das für den bestimmten Individuum keine Wahl hat, seinen rein menschlichen Forderungen keine Berechtigung zuerkennen darf, und eine große Stelle ausfüllen muß, zu der nur große Naturanlage befähigen kann, daß ihm von vorn herein ein übermenschliches Geschick zu, dem der schwachbefähigte bis zur persönlichen Wichtigkeit erliegen muß. Der schwachbefähigte aber ist berufen, die wahre Tragik des Lebens in seiner eigenen Stellung ganz und tief zu erfahren. Bei leidenschaftlicher, einseitiger Auffassung des patriotischen Ideals wird er zum Heerführer und Eroberer, und unterwirft sich, als solcher dem Loose des kühnen, der Treulosigkeit des Glückes: bei edelmüthig menschlichen, mitleidvoller Tendenz der Naturanlage ist aber Er berufen, trüb und schmerzlicher, als alle Andere, das Unzulängliche alles Lebens nach wirklicher, vollkommener Gerechtigkeit zu erkennen.

Ihm ist es daher beschieden, inniger und tiefer bürger, als solchem, es möglich ist, zu empfinden, ein unendlich tieferes und umfassenderes Bedürfnis, welches durch den Staat und dessen Ideal zu dem daher der Patriotismus den Staatsbürger zu der reichbaren Höhe erhob, vermag nur die Religiösen Menschenwürde zu führen.

Die Religion ist ihrem Wesen nach Staat. Genau in dem Grade erst ist eine Religion in die Welt getreten, als sie gänzlich vom Staate in sich diesen vollständig aufhob. Staat und Religion vereint treffen wir nur da an, wo Beide Stufen ihrer Bildung und Bedeutung stehen. Religion dient einzig den Zwecken, für welche der Patriotismus eintritt: mit der vollkommenen Tugend hat daher auch überall die alte Religion ihre Bedeutung verloren. So lange sie aber die Menschen unter ihren Göttern ihr höchstes Interesse; der Stammgott ist der Repräsentant der Zugehörigkeit der Stammesgenossen; die übernatürlichen Penaten, Schützern des Hauses, der Stadt. Erst da, wo diese Religionen im vollsten Grade vor der nun entwickelten patriotischen Pflichtenwesentlichen Ceremonienpflege herabstufen sich als politische Nothwendigkeit darstellte in die Welt treten. Ihre Grundlage ist das menschliche Dasein, die tiefe Unerfüllbarkeit menschlichen Bedürfnisses durch den Staat, die Meinung der Welt, d. h. Erkenntnis einer Täuschung zerabenden, flüchtige sowie erfüllte Erlösung aus ihr, von durch den Glauben.

In der wahren Religion findet somit eine vollständige Umkehr der Bestrebungen statt, welche den Staat gründeten und organisierten: was hier nicht zu erreichen war, giebt das menschliche Geistesleben auf diesem Wege zu erlangen auf, um auf einem gänzlich entgegengesetzten sich dessen zu versichern. Der religiösen Vorstellung ist die Wahrheit auf, es müsse eine andere Welt geben, als diese, in der ihr der unerlöschliche Glückseligkeitstrieb nicht zu stillen ist, der Trieb somit eine andere Welt zu seiner Erlösung fordert. Was ist nun diese andere Welt? So weit die intellektuellen Vorstellungsvermögen des menschlichen Verstandes reichen, und in ihrer freien Anwendung als Vernunft sich geltend machen, ist durchaus keine Vorstellung zu gewinnen, welche nicht genau immer nur wieder die alte Welt des Bedürfnisses und des Wechsels erkennen ließe: die der Quell unserer Unseligkeit ist, muß daher jene andere Welt der Erlösung von dieser Welt genau so verschieden sein, als die Erkenntnißart, durch welche wir sie erkennen sollen, verschieden von derjenigen sein muß, welcher einzig diese täuschende leidende Welt sich darstellt.

Wir sahen, daß im Patriotismus bereits des einzelnen, durchaus nur persönlichen Interesse bestimmten Individuums, ein Wahn mächtig, welcher die Gefahr des Staates ihm als unendlich große persönliche Gefahr erscheinen läßt, für deren Abwendung er sich dann mit ebenso gesteigertem Eifer aufopfert. Wo aber gilt, dem im Grunde einzig sich entscheidenden persönlichen Egoismus die ganze Welt, den vollständigen Zusammenhang der Verhältnisse, in welchem ihm bisher einzig Befriedigung zu sein möglich schien, als nichtig empfinden zu lassen, seinen Eifer zum willigen Entfagen und Leiden zu richten, um ihn von dieser Welt unabhängig zu machen, muß diese wunderwirkende Vorstellung, die der gemeinen praktischen Vorstellungsweise gegenüber nur als ein auffassen können, einen so erhabenen, mit allem Übrigen unvergleichlichen Quell haben, daß der nothwendige Schluß

gegen Entfagung und freiwilliges Leiden in diesem verhältniſſen kurzen und flüchtigen Leben die ewige, nie endende Seligwonne, der würde hiermit genau nur die Vorſtellungsart beſchrieben, welche allerdings dem unerschütterten menschlichen Egoismus zugänglich ist, durchaus aber nicht die wahnverklärte Vorstellung, welche Demjenigen zu eigen ist, der freiwilliges Entfagen und Leiden wirklich ausübt. Durch freiwilliges Entfagen und Leiden ist praktisch der Egoismus bereits aufgehoben, und wer sie ausüben möchte er damit was immer erreichen wollen, ist hierdurch in Freiheit gesetzt, bereits der in Raum und Zeit befangenen Vorstellung entzogen, denn er kann unmöglich mehr ein in Zeit und Raum, seien die Vorstellungen als ewig und unermesslich vorgestellt, liegendes Glück suchen, was ihm die übermenschliche Kraft giebt, freiwillig zu leiden, bereits selbst von ihm als ein, jedem Anderen unerkennbares inneres, gar nicht anders als durch äußere Leiden der Welt empfindbares, Glück empfunden werden: es muß das unermessliche Wonnegefühl der Weltüberwindung sein, gegen welche das Leiden des Welteroberers geradezu kindisch nichtig erscheint.

Aus diesem, über Alles erhabenen, Erfolge haben wir die Natur des göttlichen Wahnes selbst zu schließen; und um ihn irgendwie vorzustellen, haben wir daher genau auf Das zu achten, wie er sich dem religiösen Weltüberwinder darstellt, indem

Wie die höchste Kraft der Religion sich im Glauben fundgiebt, ihre wesentlichste Bedeutung in ihrem Dogma. Nicht durch praktische Bedeutung für den Staat, also durch ihr Moralgesetz, die Religion wichtig; denn die Grundzüge jeder Moral finden sich jeder, auch der unvollkommensten Religion: sondern durch ihren unermesslichen Werth für das Individuum befundet die christliche Religion ihre erhabene Bedeutung, und zwar durch ihr Dogma. Das Unergründliche und ganz Unvergleichliche des religiösen Dogma's besteht darin, daß das, was auf dem Wege des Nachdenkens durch die richtigen philosophische Erkenntniß nur in negativer Form gefaßt werden kann, in ihm sich in positiver Form darstellt; d. h. wenn der Philosoph bis zur Darstellung der Irrigkeit und Ungeeignetheit derjenigen weltlichen Vorstellungsart gelangt, vermöge welcher uns die Welt, wie sie sich uns gemeinhin darstellt, als eine unzweifelhafte Realität erscheint; so stellt das religiöse Dogma die andere, bisher unerkannte Welt dar, und zwar mit solch' unfehlbarer Sicherheit und Bestimmtheit, daß der Religiöse, dem sie aufgegangen ist, hierüber in die unerschütterlichste, tiefbeseligendste Ruhe geräth. Wir müssen annehmen, daß der gemeinen menschlichen Erkenntniß diese in ihrer Wirkung so mächtig beglückende, nur nach der Kategorie des Wahnes zu fassende Vorstellung, oder besser unmittelbare Wahrnehmung des Religiösen, ihrem Gehalte, so auch ihrer Gestalt nach, durchaus fremd und unerkennbar bleibt. Was dagegen aus ihr und über sie, zu ihrer Theilung an den Profanen, an das Volk, fundgegeben wird, kann nichts Anderes als eine Art von Allegorie sein, nämlich gewissermaßen eine Übertragung des Unausprechlichen, nie Wahrgenommenen aus unmittelbarer Anschauung Verständlichen, in die Sprache des irdischen Lebens und der einzig ihm möglichen, an sich irrigen Erkenntniß. In dieser heiligen Allegorie wird versucht, der weltlichen Vorstellung das Geheimniß der göttlichen Offenbarung zuzuführen: indem sich zu dem vom Religiösen unmittelbar Angesehenen nur ähnlich verhalten, wie sich der am Tage erzählte Traum zu dem

von etwas vollkommen Begreiflichem und an sich Verständlichen. Ist somit schon die uns selbst von dem tief erregenden Trau- bleibende Vorstellung eigentlich nur eine allegorische Über- deren wesentliche Unübereinstimmung mit dem Originale und ängstigen Bewußtsein verbleibt, und kann daher die vom- empfangene Kenntniß nur eine im Grunde wesentlich entstell- stellung von jenem Originale sein, so bleibt doch immerhin die theilung, wie sie ähnlich auch von der wirklich empfangenen g Offenbarung nicht anders zu erlangen ist, der einzige A- Rundgebung dieser Empfängniß an den Laien: auf ihm lä- das Dogma, und dieses ist das der Welt einzig Erkennt- Offenbarung, welches sie daher auf Autorität anzunehmen h- an Dem, was sie nicht selbst sah, mindestens durch Glauben th- zu werden. Daher wird dem Volke am allereindringlichsten e- Glaube empfohlen: der Religiöse, durch eigene Anschauung be- theilhaftig Gewordene, fühlt und weiß, daß der Laie, dem die I- ung selbst noch fremd blieb, nur den Weg des Glaubens- kenntniß des Göttlichen vor sich hat, und dieser muß, soll er- reich sein, in dem Maße innig, unbedingt und zweifellos | das Dogma in sich all' das Unbegreifliche, und der gemein- kenntniß widerspruchvoll Dünkende enthält, welches durch die- gleichliche Schwierigkeit seiner Abfassung bedingt war.

sten Grunde selbst bedingt; sie wird an sich aber erst merklich wirklich von da ab, wo die Natur des Dogma's nach der Form gemeinen kausalen Erkenntniß in Untersuchung gezogen wird. Zu hieraus sich herleitenden Verderbniß der Religion selbst, deren heiligstes eben das unbezweifelbare, durch innigen Glauben bestehende Dogma ist, führt die unausweichliche Forderung, es gegen Angriffe der gemeinen menschlichen Erkenntniß zu vertheidigen, und es zu erklären und faßlich zu machen. Diese Forderung wird um Grade drängender, als die Religion, die ihren ursprünglichen Grund nur im tiefsten Abgrunde des weltflüchtigen Gemüthes hatte, nun in ein Verhältniß zum Staate tritt. Der die Jahrhunderte Entwicklung der christlichen Religion zur Kirche und ihrer völligen Ausbildung zum Staatsinstitute durchlaufende, in den mannigfachsten Formen immer wiederkehrende Streit über die Richtigkeit und Vernünftigkeit des religiösen Dogma's und seiner Punkte, bietet uns schmerzlich widerliche Belehrung der Krankheitsgeschichte eines Volkes. Zwei absolut inkongruente, ihrer ganzen Natur nach unendlich verschiedene Anschauungs- und Erkenntnißarten, durchkreuzen in diesem Streite, ohne je inne werden zu lassen, daß sie eben verschieden seien; wobei man jedoch den wirklich religiösen Bestandtheil des Dogma's mit Recht zuerkennen muß, daß sie grundlegend vom Bewußtsein der verschiedenartigen Erkenntnißweise, die im Gegensatze zu der weltlichen zu eigen, ausgingen; während die schreckliche Unrecht, zu welchem sie endlich gebrängt wurden, darin bestand, daß sie, da eben mit menschlicher Vernunft nichts auszurichten war, zum leidenschaftlichen Eifer und zur unmenschlichsten Anwendung der Gewalt sich hinreißen ließen, somit praktisch zum vollsten Ausdrucks der Religiosität ausarteten. Die trostlos materialistische, äußerlich nüchterne, gänzlich entgöttlichte Gestaltung der modernen Kirche verbannt sich dagegen dem entgegengesetzten Eifer des gemeinen menschlichen Verstandes, das religiöse Dogma sich nach den Kausalgesetzen des Zusammenhanges der Phänomene des natürlichen und



bürgerlichen Lebens zu erklären, und, was dieser Erklärung widerstrebt, als vernunftloses Hirngespinnst zu verwerfen. Hat die Kirche in ihrem Eifer zu den Waffen der staatsrechtlichen Critik gegriffen, somit selbst zur politischen Macht sich gestaltet bekommen, da zu solcher Macht jedenfalls im religiösen Dogma eine rechtliche Begründung lag, der Widerspruch, in den sie mit sich selbst gerathen war, zur wirklich rechtlichen Waffe in der Hand des Gegners werden; und wir sehen sie heut' zu Tage, welcher andernschein auch noch mühsam gewahrt werden möge, zum staatsrechtlichen Institute erniedrigt, zum Zwecke des staatlichen Gemeinwesens verwandelt, womit sie sich als nützlich, nicht aber mehr als göttlich erweist. —

Hatte hiermit aber auch die Religion aufgehört? —

Gewiß nicht! Sie lebt nur da, wo sie ihren ursprünglichen Quell und einzig richtigen Sitz hat, im tiefsten, heiligsten Innern des Individuums, da, wohin nie ein Streit der Rationalisten • Supranaturalisten, noch des Klerus und des Staates gelangte, wo dieses eben ist das Wesen der wahren Religion, das in dem tauschenden Tagesdrama der Welt ab, in der Nacht des tiefsten Innern des menschlichen Gemüthes als anderes, von der Welt ganzlich verschiedenes, nur aus dieser Tiefe aber wahrnehmbar zu leuchtet.

Was ist nicht anders! Die tiefste Erkenntniß läßt uns begreifen, daß im eigenen inneren Grunde des Gemüthes, nicht aber außerhalb nur von außen uns vorgestellten Welt, die wahre Beruhigung kommen kann: unsere Wahrnehmungsorgane für die äußere Welt sind nur zur Aufhebung der Mittel der Befriedigung für das Bedürfnis des tieferen Lebens gegenüber eben sich so vereinzelt und durch das verfleimenden Individuum bestimmt; unmöglich können nur denselben Organen den Grund der Einheit aller Wesen erkennen, sondern dies geschieht nur uns einzig durch das neue Erkenntniß, welches uns einzig nur durch Gnade erweckt wird, so

ittelkeit der Welt sich uns selbst auf irgend welchem Wege zum Bewußtsein bringt. Der wahrhaft Religiöse weiß daher auch, er der Welt nicht eigentlich auf theoretischem Wege, oder gar Disputation und Kontroverse, seine innere, tief beseligende An-  
 ung mittheilen, und sie von der Wahrhaftigkeit derselben über-  
 n kann: er kann dieß nur auf praktischem Wege durch das  
 spiel, durch die That der Entsagung, der Aufopferung, durch  
 hütterliche Sanftmuth, durch die erhabene Heiterkeit des Ernstes,  
 ich über all' sein Thun verbreitet. Der Heilige, der Märtyrer  
 her der wahre Vermittler des Heiles; an ihm erkennt das  
 auf die ihm einzig begreifliche Weise, von welchem Inhalte die  
 auung sein müsse, deren es selbst nur durch Glauben, noch nicht  
 durch eigene, unmittelbare Erkenntniß theilhaftig werden kann.  
 egt daher ein tiefer und wahrhaftiger Sinn darin, daß das  
 nur durch seine innig geliebten Heiligen sich an Gott wendet,  
 s spricht nicht für die vermeintliche wahre Aufklärung unseres Zeit-  
 , daß z. B. jeder englische Krämer, sobald er seinen Sonntagsbrod  
 egen und das rechte Buch mit sich genommen hat, der Meinung  
 ist in unmittelbaren persönlichen Verkehr mit Gott zu treten.  
 richtiges Verständniß desjenigen Wahnes, in welchem sich er-  
 ch eine höhere Welt der gemeinen menschlichen Vorstellungsweise  
 ch mittheilt, daß er ihn eine innige Unterworfenheit unter diese  
 inden läßt, ist dagegen einzig im Stande, zur Erkenntniß der  
 n Anliegen der Menschheit zu führen; wobei allerdings festzu-  
 ist, daß zu jener Unterwerfung wir nur durch das bezeich-  
 Beispiel wahrer Heiligkeit veranlaßt werden dürfen, nicht aber  
 einem herrschwüthigen Klerus durch eitle Berufung auf das  
 Dogma dazu aufgefordert werden können. —

Die bezeichnete Eigenschaft der wahrhaften Religiosität, welche  
 aus dem angegebenen tiefen Grunde, nicht durch Disput, sondern  
 durch das thätige Beispiel kundgiebt, wird, wenn sie dem  
 e innewohnt, zur einzigen, dem Staate wie der Religion vor-

theilhaften Offenbarung, durch welche diese mit jenem in Bezug tritt. Wie ich zuvor nachwies, ist Niemand mehr als Er seine hohe, fast übermenschliche Stellung dazu gedrängt, das nach seinem tiefsten Ernste zu erfassen, und — wenn er diese Stellung einzig würdige Einsicht gewinnt — ist Niemand der habenen Trostes und der Stärkung, wie nur die wahre Religion gewährt, bedürftiger, als Er. Was keine Klugheit des Politikers reicht, wird ihm, so ausgerüstet und befähigt, einzig dann möglich werden: aus jener Welt in diese blickend, wird der traurige Schmerz mit welchem ihn der Anblick der dort herrschenden Leidenschaften erfüllt, ihn zur Ausübung strenger Gerechtigkeit befähigen; die Erkenntniß dessen, daß alle diese Leidenschaften aber nur aus einem großen Leiden der unerlösten Menschheit selbst entspringen, wird ihn hingegen mitleidend zur Gnade stimmen. Unbeugsame Gerechtigkeit, stets bereite Gnade — hier ist das Mysticism des königlichen Ideales! Dem Staat gegenüber, ihm zum Heile reichend, entsteht die Möglichkeit der Verwirklichung dieses Ideales aber nicht aus der Tendenz des Staates sondern aus der Religion: und hier wäre daher der natürlichste Vereinigungspunkt, in welchem Staat und Religion in den ahnungsvollen Urfängen beider, wiederum zusammenfielen. — —

Wir haben hier dem Könige eine so ungemeine, wie fast übermenschlich bezeichnete Stellung zugesprochen, daß nahe tritt, wie die stets gleiche Behauptung derselben für jedes Individuum, auf dessen natürliche Befähigung wie nur die Möglichkeit hierzu berechnet ist, durchführbar sei

iegen. Wirklich herrscht so großer Zweifel an der Möglichkeit Erreichung des königlichen Ideales, daß von vornherein in der Bildung der Staatsverfassungen hiergegen Bedacht genommen

Auch wir könnten uns die Befähigung eines Monarchen zur Lösung seiner höchsten Aufgabe nur unter ähnlichen Bedingungen stellen, wie wir sie beim Auffuchen der Möglichkeit des Bestehens und des alles Ungemeinen und Außerordentlichen in dieser gemeinen uns begreiflich zu machen veranlaßt sind. Jeder wahrhaft große, wie ihn die stets überwuchernde Masse der menschlichen Organisationskraft doch nur so ungeheuer selten hervorbringt, setzt uns näherer sympathischer Betrachtung in Erstaunen darüber, wie es möglich ward, in dieser Welt längere Zeit, nämlich so lange als es ihm Genügende zu leisten hatte, auszuhalten.

Der große, wahrhaft edle Geist unterscheidet sich von der gewöhnlichen Alltagsorganisation namentlich dadurch, daß jeder, oft der an sich geringste Anlaß des Lebens und Weltverkehrs im Stande ist ihm schnell im weitesten Zusammenhange mit den wesentlichsten Erscheinungen alles Daseins, somit das Leben und die Welt in ihrer wirklichen, schrecklich ernstesten Bedeutung zu zeigen: der gemeine Mensch, der für gewöhnlich nur das äußerlichste, für augenblickliche Bedürfniß praktisch Verwendbare solcher Anlässe nimmt, geräth, wenn dann einmal durch eine ungewöhnliche Wendung dieser schreckliche Ernst plötzlich sich ihm offenbart, in eine

Bestürzung, daß der Selbstmord sehr häufig die Folge hiervon ist. Der ungewöhnliche, große Mensch befindet sich gewissermaßen täglich in der Lage, in welcher der gewöhnliche sofort am Leben verfauldet. Gewiß schützt gegen diesen Erfolg den von mir gemeinten, wahrhaft religiösen Menschen eben der zur Norm aller Anstrengung gewordene erhabene Ernst seiner innigen Ur-Erkenntniß vom Wesen der Welt; er ist jeden Augenblick auf das furchtbare Phänomen gefaßt: auch ist er mit der Sanftmuth und Geduld gewaffnet,

end, ihm die Wirklichkeit wohlthätig in den Wahn aufzulösen, in welchem sie selbst, diese ernste Wirklichkeit, uns endlich wiederum nur Wahn erscheint: und im entrücktesten Hinblick auf dieses wunderle Wahnspiel wird ihm endlich das unaussprechliche Traumbild der höchsten Offenbarung, unverwandt sinnvoll, deutlich und hell wiederkehren, — dasselbe göttliche Traumbild, das, im Disput der Kirchen und Sekten ihm immer unkenntlicher geworden, als endlich fast unverständliches Dogma ihn nur noch ängstigen konnte. Die Nichtigkeit der Welt, hier ist sie offen, harmlos, wie unter Lächeln zugehen: denn, daß wir uns willig täuschen wollten, führte uns dazu, ohne alle Täuschung die Wirklichkeit der Welt zu erkennen. —

So ward es mir denn möglich, auch von diesem ernststen Auszuge in die wichtigsten Gebiete des Lebens ernstes, ohne mich zu stören und ohne zu heucheln, zu meiner geliebten Kunst zurückzukehren. Wird mein Freund mich theilnahmvoll verstehen, wenn ich frage, auf diesem Wege erst das volle Bewußtsein ihrer Heiterkeit hervorgewonnen zu haben?

---



deutsche Kunst und Deutsche Politik.

---





# I.

seinen vortrefflichen „Untersuchungen über das europäische Gleichgewicht“ schließt Constantin Franz seine Darstellung des in Napoleonischen Propaganda ausgesprochenen Einflusses der französischen Politik auf das europäische Staatensystem mit folgendem ab:

„Es ist aber eben nichts Anderes als die Macht der französischen Civilisation, worauf diese Propaganda beruht, und ohne welche sie ganz machtlos sein würde. Sich der Herrschaft dieser materiellen Civilisation zu entziehen ist darum der einzig wirksame Damm gegen diese Propaganda. Und dieß gerade ist Deutschlands Beruf, von allen Continentalländern nur Deutschland die erforderlichen Kräfte und Kräfte des Geistes und Gemüthes besitzt, um eine neue Bildung zur Geltung zu bringen, gegen welche die französische Civilisation keine Macht mehr haben wird. Das wäre die rechte deutsche Propaganda und ein sehr wesentlicher Beitrag zur Wiederherstellung des europäischen Gleichgewichtes.“

Wir stellen diesen Ausspruch eines der umfassendsten und originellsten politischen Denker und Schriftsteller, auf welchen die deutsche Nation stolz zu sein hätte, wenn sie nur erst ihn zu beachten ver-

stünde, an die Spitze einer Reihe von Untersuchungen, zu welcher das wohl nicht uninteressante Problem des Verhältnisses der Kunst zur Politik im Allgemeinen, der deutschen Kunstbestrebungen zu dem Streben der Deutschen nach einer höheren politischen Bedeutung im Besonderen, uns anregt. Dieses besondere Verhältniß läßt sich auf den ersten Blick als so eigenthümlicher Art erkennen, daß es lohnend erscheint, von ihm aus auf jenes allgemeinere Verhältniß zu prüfen und vergleichend weiter zu schließen, — lohnend für die Hebung eines edlen Selbstvertrauens der Deutschen, weil eben die unerreichte Bedeutung schon dieses besonderen Verhältnisses, wie mit ihr die Bestrebungen der anderen Nationen zugleich versöhnend entgegengetreten wird, den vorzüglichen Verus zu dieser Verjöhnung ist erkenntlich der Anlage und Entwicklung des deutschen Geistes zuspricht.

Daß Kunst und Wissenschaft ihren ganz eigenen, vom politischen Leben eines Volkes durchaus abseits liegenden Weg der Entwicklung, der Blüthe und des Verfalles gingen, hat Diejenigen bedunken müssen, welche vorzüglich die Wiedergeburt der neueren Kunst unter den politischen Verhältnissen der Ausgangsperiode des Mittelalters in Betracht zogen, und einen fordernden Zusammenhang des Verfalles der römischen Kirche, der Herrschaft der dynastischen Intrigue in den italienischen Staaten, sowie des Druckes der geistlichen Inquisition in Spanien, mit der unerhörten Kunstblüthe Italiens und Spaniens in der gleichen Zeit unmöglich anerkennen zu dürfen glaubten. Daß das heutige Frankreich an der Spitze der europäischen Civilisation steht, und dabei gerade die tiefste Verkommenheit und wahrhaft geistiger Produktivität aufdeckt, erscheint als neuer Widerspruch: hier, wo Glanz, Macht und anerkannte Herrschaft über alle nur erdenklichen Formen des öffentlichen Lebens fast aller Länder und Völker unleugbar vorliegen, verzweifelt der beste Geist des sich selbst so vorzüglich geistreich bedunkenden Volkes an der Möglichkeit, aus den Irrwegen des entwürdigendsten Materialismus zu irgend welcher

Anschauung des Schönen sich aufzuschwingen. Soll dort den nie ver-  
 windenden Klagen über die Beschränkung der politischen Freiheit  
 : Nation Recht gegeben werden (und man schmeichelt sich damit,  
 ein einzig den Grund auch der Verderbniß des öffentlichen Kunst-  
 ses zu erkennen), so dürften diese Klagen nicht ohne Grund mit  
 einem Hinweis auf jene Perioden der italienischen und spanischen  
 Kunstblüthe bekämpft werden, wo äußerer Glanz und entscheidender  
 Einfluß auf die Civilisation Europa's mit sogenannter politischer  
 Freiheit, nicht unähnlich wie jetzt in Frankreich, Hand in Hand  
 gingen. Daß die Franzosen zu keiner Zeit ihres Glanzes eine der  
 Deutschen nur entfernt gleichkommende Kunst, oder eine an die spanische  
 reichende poetische Litteratur hervorbringen konnten, muß einen  
 tieferen Grund haben. Vielleicht erklärt er sich aus einem Ver-  
 fälle Deutschlands mit Frankreich zu einer Zeit des größten  
 Niederganges des letzteren und des tiefsten Verfalles des ersteren.  
 Unter Louis XIV., hier ein deutscher Philosoph, welcher in dem glän-  
 zenden Despoten Frankreichs den berufenen Herrn der Welt erblicken  
 mußte glaubte: unleugbar ein Ausdruck des tiefsten Elendes der  
 französischen Nation! Damals stellten Louis XIV. und seine Höflinge  
 für Das, was als schön gelten sollte, die Gesetze auf, über  
 die im tiefsten Grunde der Anschauung der Dinge die Franzosen  
 unter Napoleon III. nicht hinausgekommen sind; von hier an  
 Vergessen der eigenen Geschichte, die Ausrottung der eigenen  
 Kunst einer nationalen Dichtkunst, die Verderbniß der aus Italien  
 und Spanien eingeführten Kunst und Poesie, die Umformung der  
 Natürlichkeit in die Eleganz, der Anmuth in den Anstand. Unmöglich  
 für uns zu erkennen, was die wahrhaften Anlagen des fran-  
 zösischen Volkes aus sich hätten erzeugen können; es hat sich,  
 wenigstens in Dem, was als seine „Civilisation“ gilt, so gänzlich  
 von seinen Anlagen selbst entäußert, daß wir nicht mehr darauf zu  
 rechnen vermögen, wie es sich ohne diese Umformung ausnehmen  
 würde. Und solches geschah diesem Volke, als es sich auf einer hohen

zweiten gebracht es dagegen an Macht und adeligen Vollenbung, weil sie die Höfe der Fürsten noch nicht erreichen und die Herzen der Herrscher dem deutschen Geiste noch nicht erschließen konnte. Das Fortbestehen der Herrschaft der französischen Civilisation fielen daher mit dem Fortbestehen einer wahrhaftigen Entfremdung zwischen dem Geiste des deutschen Volkes und dem Geiste seiner Fürsten zusammen; es war demnach der Triumph der französischen, seit Richelieu auf die europäische Hegemonie zielenden Politik, diese Entfremdung aufrecht zu halten und zu vervollständigen: wie dieser die religiösen Streitigkeiten und die Machtantagonismen zwischen Fürsten und Nationen Begründung der französischen Oberherrschaft benützte, so wurde unter den veränderten Zeitumständen, die fortgesetzte Sorge der französischen Gewaltthaber sein müssen, den verführerischen Eifer der französischen Civilisation, wenn nicht zur Unterjochung der europäischen Völker, doch zur offenbaren Unterordnung des Geistes der deutschen Höfe unter ihre Macht anzuwenden. Vollständig geworden dieses Unterjochungsmittel im vorigen Jahrhunderte, wo wir mit Freithöfen sehen, daß deutsche Fürsten mit zugesandten französischen Tänzerinnen und italienischen Sängern in nicht viel ehrenvollerer Weise gefangen und dem deutschen Volke entfremdet wurden, wie noch bei wilden Regentfürsten durch Glasperlen und klingende Schellen bewirkt werden. Wie mit dem Volke zu verfahren wurde, welchem seine geistig gültig gewordenen Fürsten endlich ganz entführt wurden, ersehen wir aus einem Briefe des großen Napoleon an seinen Bruder, den er als König von Holland bestellt: diesem machte jener Vorwürfe, daß Nationalgeist seines Landes zu viel nachzugeben, wogegen er behauptete, er habe das Land besser französisirt, noch ein Stück des nördlichen Deutschlands zu seinem Königreiche hinzugegeben haben und *„puisque c'en est été un noyau de peuple, qui eût dépayssé d'un étage l'esprit allemand, ce qui est le premier but de ma politique“* wie es in dem betreffenden Briefe heißt. — Hier stehen sie

Wiedergeburt des deutschen Volkes aus dem Geiste vor sich. Von ihr  
 sagt Schiller:

„Rein. Augustisch Alter blühte,  
 Reines Medicäers Gölte  
 Lächelte der deutschen Kunst;  
 Sie ward nicht gepflegt vom Ruhme,  
 Sie entfaltete die Blume  
 Nicht am Strahl der Fürstengunst.“

Wollen wir diesen so sprechenden Reimen des großen Dichters  
 schlichter Prosa noch beifügen, daß bei der Wiedergeburt der deut-  
 schen Kunst von einer Zeit die Rede ist, wo andererseits ohne seine  
 Rathen Häuser das deutsche Volk kaum noch zu erkennen war, daß  
 in der unerhörten Zertrümmerung aller bürgerlichen Kultur in  
 Deutschland durch den dreißigjährigen Krieg alle Macht, ja selbst alle  
 Regleitung der Bewegung in irgend welcher Lebenssphäre einzig in der  
 Händlichen Gewalt lag, und daß diese fürstlichen Höfe, in welchen  
 die Macht, ja die Existenz der deutschen Nation sich aussprach,  
 selbst strupulöser Gewissenhaftigkeit sich als dürstige Nachbildungen  
 des französischen Königshofes gebärdeten, so erhalten wir einen aller-  
 zu ernstem Nachdenken herausfordernden Kommentar der  
 Schiller'schen Strophe. Sollte uns bei diesem Nachsinnen ein stolzes  
 Gefühl von der unversiegbaren Kraft des deutschen Geistes entstehen,  
 würden wir, von diesem Gefühle geleitet, uns zu der Annahme  
 hingehen können, daß im Grunde genommen schon jetzt, trotz des  
 noch ungebrochenen Einflusses der französischen Civilisation auf  
 den öffentlichen Geist der europäischen Völker, ihr dieser deutsche  
 als gleichmächtig gerüsteter Nebenbuhler gegenüberstünde, so  
 hätten wir, um diesen Gegensatz auch seiner politischen Bedeutung  
 zu bezeichnen, in Kürze den Satz aufstellen: die französische  
 Civilisation sei ohne das Volk, die deutsche Kunst  
 sei die Fürsten entstanden; die erstere könne zu  
 der gemüthlichen Tiefe gelangen, weil sie das Volk  
 überkleide, nicht aber ihm in das Herz bringe; der

## II.

Es ist erhebend und hoch ermuthigend für uns, zu sehen, wie der deutsche Geist, als er sich mit der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts aus seiner tiefsten Verkommenheit erhebt, nicht einer neuen Geburt, sondern wirklich nur einer Wiedergeburt bedarf, um er konnte über zwei verlorene Jahrhunderte hinüber denselben Geist in die Hand reichen, der damals in weiter Verzweigung über das römische Reich deutscher Nation seine kräftig treibenden Ausbreitete, und von dessen Wirken auch auf die plastische Kunst der Civilisation Europa's wir nicht gering zu denken haben. Wir erinnern uns, daß die schöne, so mannigfaltig individuell charakteristische deutsche Kleidertracht damals von allen Völkern aufgenommen war. Betrachtet zwei Portraits: hier Diderot, hier Leibniz: welches Grauen vor der unseligen Zeit unseres Jahrhunderts! weckt uns der vergleichende Anblick! Heil den herrlichen Geisteskräften, die zuerst dieses Grauen empfanden und den Blick über die Jahrhunderte

ermattete der Leib in Blut und Wunden, der Geist blieb frei, unter der französischen Mongeperrücke. Heil euch, Winckelmann, Lessing, die ihr noch über die Jahrhunderte der eigenen deutschen Isolation hinweg den unverwandten göttlichen Hellenen fandet und anbetet, das reine Ideal menschlicher Schönheit dem vom Puder-umflorten Blicke der französisch civilisirten Menschheit erschloßet! Dir, Goethe, der du die Helena dem Faust, das griechische Ideal dem deutschen Geiste vermählen konntest! Heil dir, Schiller, der du dem eingeborenen Geiste die Gestalt des „deutschen Jünglings“ gabest, ihn mit Verachtung dem Stolge Britanniens, der Pariser Sinnen-übung gegenüberstellt! Wer war dieser „deutsche Jüngling“? Man je von einem französischen, einem englischen „Jünglinge“? Und wie untrüglich deutlich und greifbar faßlich verstehen wir doch sogleich diesen „deutschen Jüngling“! Diesen Jüngling, der Mozart's keuscher Melodie den italienischen Rastraten be-  
 zugs, in Beethoven's Symphonie männlichen Muth zu Kühner, kühner That gewann! Und dieser Jüngling war es, der sich auf das Schlachtfeld stürzte, um, da seine Fürsten Alles, Reich, Ehre, verloren, dem Volke seine Freiheit, den Fürsten selbst verwirkten Throne wieder zu erobern. Und wie ward diesem „Jüngling“ gelohnt? Es giebt in der Geschichte keinen schwär-  
 zenderen, als den Verrath der deutschen Fürsten an dem ihres Volkes, und mancher guten, edlen und aufopfernden ihrerseits wird es bedürfen, um diesen Verrath zu sühnen. Hoffen auf diese Thaten, und deshalb sei die Sünde kräftig erwiesen.

Wie war es möglich, daß die Fürsten der unvergleichlich glori-  
 en Wiedergeburt des deutschen Geistes mit gänzlicher Unbeach-  
 tung sahen, und auch nicht die mindeste Wirkung auf ihre Ansicht  
 Charakter ihres Volkes davon empfangen mochten? Womit  
 unglaubliche Blindheit sich erklären, die selbst nicht einmal die  
 e ihrer dynastischen Politik aus diesem unendlich regen Geiste

nützlich zu fördern verstand? — Der Grund der Verderbnis im deutschen Herzen gerade in diesen höchsten Regionen der deutschen Nation liegt wohl tief und weit ab, vielleicht zum Theil selbst in der universalen Anlage des deutschen Wesens. Das deutsche Reich war nicht ein eng nationaler Staat, und himmelweit verschieden von Dem, was heutzutage im Sinne eines solchen dem Verlangen der getrennten und getretenen schwächeren Nationalvölker vorliegt. Deutsche Kaisersöhne mußten vier europäische Sprachen erlernen um einem gerechten Verkehre mit den Gliedern des Reiches gewachsen zu sein. Die Geschichte ganz Europa's faßten sich in den Händen der Politik des deutschen Kaiserhofes zusammen; und nie, selbst in tiefsten Verfall des Reiches, änderte diese Bestimmung sich gänzlich. Nur daß endlich der Kaiserhof in Wien, bei seiner Schwäche gegenüber, mehr vom spanischen und römischen Interesse geleitet wurde, als auf dieses seinen Einfluß ausübte, so daß in der verhängnißvollsten Zeit das Reich einem Gasthose gleich, in dem nicht mehr der Wirth, sondern die Gäste die Rechnung machten. Gerieth der Wiener Hof so fast gänzlich in das spanisch-römische Geleise, so herrschte dagegen an dem einzig endlich machtvoll hervorgetretenden Berliner Hofe die Tendenz der französischen Revolution, nachdem sie die geringeren Fürstenhöfe, an ihrer Spitze die sächsischen, vollkommen in ihr Geleise gezogen hatte. Diese Höfe standen unter Kunstpflege im Grunde nichts Anderes mehr, als Verbeischaffung eines französischen Ballets oder einer italienischen Oper, und dabei ist es, genau genommen, verblieben bis auf den heutigen Tag. Gott weiß, wo und wie Goethe und Schiller gekommen wären, wenn der Erstere nicht, mit Vermögen geboren, einen kleinen deutschen Fürsten, das Weimarische Wunder, zum persönlichen Freunde gewonnen, und schließlich in dieser Stellung auch für Schiller einigermaßen hätte sorgen können! Vermuthlich wären ihnen das Loos Lessing's, Mozart's und so vieler Edlen nicht erlitten gewesen. Allein der „deutsche Jüngling“, von dem wir reden, war



nicht der Mann, der „Fürstengunst“ im Sinne eines Racine und Bully zu bedürfen: er war berufen, „der Regeln Zwang“ abzuwerfen, und wie dort, so hier im Völkerleben dem Zwange befreiend entgegenzutreten. Diesen Beruf erkannte denn auch ein geistvoller Staatsmann zur Zeit der höchsten Noth, und als alle regelrecht geschulten Söldnerheere der Monarchen dem, nun nicht mehr als wohlgefräuselter Civilisator, sondern als zermalmender Kriegsherr eingebrungenen Führer der französischen Macht gänzlich erlegen, die deutschen Fürsten nicht mehr der französischen Civilisation, sondern auch ihrem politischen Despotismus unterworfen waren, da war es der „deutsche Jüngling“, der nun zu Hilfe gerufen wurde, um mit den Waffen in der Hand zu zeigen, welcher Art dieser deutsche Geist sei, der in ihm wiedergeboren. Er zeigte der Welt seinen Adel. Zum Klang von Leyer und Schwert schlug er seine Schlachten. Staunend mußte sich der gallische Cäsar fragen, warum er jetzt die Kosaken und Kroaten, die kaiserlichen und königlichen Gardisten nicht mehr zu schlagen vermöchte? Vielleicht ist auf Europa's Thronen sein Nefse der Einzige, welcher mit wahrer Besonnenheit die Frage zu beantworten weiß: er kennt und fürchtet den „deutschen Jüngling“. Erkennt Ihr ihn nun auch, denn Ihr dürft ihn lieben.

Worin bestand nun dieser große Undank, mit welchem die Fürsten den rettenden Thaten des deutschen Geistes lohten? Den französischen Gemaltherrn waren sie loß; aber die französische Civilisation setzten sie wieder auf den Thron, um nach wie vor sich einzig von ihr gängeln zu lassen. Nur die Enkel jenes Louis XIV hatten wieder in Macht gesetzt werden sollen; und wirklich sieht es aus, als ob des Weiteren es nur darauf angekommen wäre, in Ruhe wieder Ballet und Oper sich vorführen zu lassen. Nur Eines fügten sie diesen Wiedererrungenschaften hinzu: die Furcht vor dem deutschen Geiste. Der „Jüngling“, der sie errettete, mußte es entgelten, daß er seine ungeahnte Macht gezeigt. Ein traurigeres Mißverständniß,

als dieses von nun ab durch ein volles halbes Jahrhundert sich hinziehende zwischen Volk und Fürsten in Deutschland, hat die Geschichte schwerlich aufzuweisen; und doch ist dieses Mißverständniß das Einzige, was noch eine nothdürftige Entschuldigung für den ausgeübten Un-  
 dank abgeben kann. War früher der deutsche Geist eben nur aus Trägheit und Geschmacksverderbniß unbeachtet geblieben, so ver-  
 wechselte man ihn nun, als seine Kraft sich auf den Schlachtfeldern  
 kennen gelernt hatte, mit dem Geiste der bekämpften französischen  
 Revolution, — da doch nun einmal Alles nur im französischen Lär-  
 und Geschmade betrachtet werden mußte. Der deutsche Jüngling,  
 welcher den Soldatenrock ablegte und, statt zum französischen Heer,  
 nun zum altdeutschen Plode griff, galt bald als Jakobiner, der zu  
 auf deutschen Universitäten nichts Geringerem als dem Studium des  
 universellen Königsmordes hingäbe. Oder sollte der Kern des Miß-  
 verständnisses hiermit zu grob gefaßt sein? Desto schlimmer, wenn  
 wir annehmen dürften, daß der Geist der deutschen Wiedergeburt  
 wirklich richtig erfaßt, und gerade gegen ihn mit Absicht feindschaft  
 fahren worden wäre. Mit tiefer Trauer muß man bekennen, daß  
 Irrthum und Erkenntniß sich hierin nicht allzuweit abzuheben  
 scheinen, wonach für die Erklärung der beklagenswerthen That  
 eines absichtlich gepflegten Mißverständnisses nur die niedrigsten  
 Beweggründe einer trägen und gemeinen Genußsucht angewandt  
 werden könnten. Denn wie gebärdete sich nun der aus den  
 Kriege heimkehrende „deutsche Jüngling“? Allerdings trieb er  
 ihn, den deutschen Geist zu thätiger Wirksamkeit in das Leben zu  
 führen; nicht aber die Einmischung in die eigentliche Politik  
 war sein Ziel, sondern die Erneuerung und Kräftigung der per-  
 sönlichen und gesellschaftlichen Sittlichkeit. Deutlich spricht sich  
 dieß in der Gründung der „Burschenschaft“ aus. Den jungen  
 Kämpfern der Völlerschlächten stand es wohl an, der wüsten Rau-  
 lust und Schlägerwirthschaft der deutschen Studenten mit Ent-  
 setz

gegenzutreten, der Völlerei und Trunksucht zu wehren; dagegen die Leibesübung mit sorgfamer Gesetzmäßigkeit auszubilden, das Lachen und Schwören abzuschaffen, und wahre herzliche Frömmigkeit nach das edle Gebot der Keuschheit zu krönen. Mit den hierdurch kämpften Lasten behaftet, traf den entarteten Söldner des zehnjährigen Krieges die französische Civilisation an: mit ihrer Aske jene Rohheit gleißend zu übertünchen, schien den Fürsten für alle Zeiten genügend. Dagegen trachtete nun die Jugend selbst das Lob von Tacitus dem „deutschen Jüngling“ gespendete Lob zu verdienen. Welches Volk hat einen ähnlichen Vorgang in seiner Kulturgeschichte aufzuweisen?

Wahrlich, eine durchaus unvergleichliche Erscheinung. Hier war nichts von der finsternen, despotischen Ascese, welche zu Zeiten bei germanischen Völkern spurlos vorübergehende Wirkungen ausübte: hier diese Jugend war — wunderbar zu sagen! — fromm, ohne Blick gefinnt zu sein. Es ist, als ob Schiller's Geist, die zartesten und edelsten seiner idealen Gestalten, hier auf einem altheimischen Boden Blut und Leben gewinnen wollten. Zu welcher gesellschaftlichen und staatlichen Bildung es hätte führen müssen, wenn die Führer diesen Geist der Jugend ihres Volkes verstanden, und ihn gemeinsam zu großen Zwecken angeleitet hätten, ist gewiß nicht hoch anzuschlagen und schön genug vorzustellen. Die Verirrungen der Unberathenen wurden bald zu seinem Verderben benützt. Vertilgung und Verfolgung säumten nicht, seine Blüthe im Keime zu tödten. Das alte Landsmannschaftswesen mit allen seinen, die Jugend zerrüttenden Lasten ward zuerst zur Bekämpfung und Verhinderung der Burschenschaft neu belebt und gefördert, bis endlich, als

gewiß nicht absichtslos gesteigerten Verirrungen einen düsteren gesellschaftlichen Charakter annahmen, es den peinlichen Gerichten übergeben werden durfte, diesem deutschen „Demagogen“-Bunde ein schmerzliches Ende zu machen. — Einzig eine Heeresorganisation be-

hielt Preußen bei, welche der Zeit des deutschen Aufschwunges entstammt war: mit diesem letzten Reste des sonst überall ausgerotteten deutschen Geistes gewann die Krone Preußen, zum Erstaunen der ganzen Welt, nach einem halben Jahrhunderte die Schlacht bei Königgrätz. So groß war der Schreck vor diesem Heere in allen europäischen Kriegsräthen, daß selbst den als mächtigst angelegenen französischen Kriegsherrn das sorgende Verlangen ankommen mußte, so Etwas, wie diese „Landwehr“, seiner mit Recht so berühmten Armee einzubilden. Wir sahen vor Kurzem, wie das ganze französische Volk gegen diesen Gedanken sich sträubte. Dieß hat also die französische Civilisation nicht zu Stande gebracht, was dem mit Füßen getretenen deutschen Geiste so schnell und dauernd gelang: ein wahrhaftes Volkshexer zu bilden. Sie greift zum Ersatz hierfür zu neuen Gewehr-erfindungen, Hinterladern und Infanteriekanonen. Wie wird Preußen dem entgegen? Ebenfalls durch Vervollkommnung der Gewehr-oder -- durch die Benutzung der Erkenntniß seiner wahren, für je von keinem europäischen Volke ihm abzulehnenden Machtmittel? -- Ein großer Wendepunkt ist seit dieser merkwürdigen Schlacht, an dem Vorabend das fünfzigste Jahresfest der Gründung der deutschen Burschenschaft gefeiert wurde, eingetreten, und eine unermesslich wichtige Entscheidung steht bevor: fast hat es den Anschein, als erkenne der Kaiser der Franzosen diese Wichtigkeit tiefer, als sie die Regierungen der deutschen Fürsten erfaßten. Ein Wort des Siegers von Königgrätz, und eine neue Kraft steht in der Geschichte, gegen welche die französische Civilisation für immer erbleicht.

Betrachten wir näher an den Folgen jenes von uns so bezeichneten Verrathes am deutschen Geiste, was seitdem in einem vollen halben Jahrhunderte aus den Keimen seiner damals so berauschend hoffnungsvollen Blüthe geworden ist; in welcher Weise deutsche Wissenschaft und Kunst, die einst die schönsten Erscheinungen des Völkerlebens hervorgerufen hatten, auf die Entwicklung der edlen

agen dieses Volkes gewirkt haben, seitdem sie als Feinde der  
de, wenigstens der Bequemlichkeit der deutschen Throne aufgefaßt  
barnach behandelt wurden. Vielleicht führt uns diese Betrachtung  
zu der deutlicheren Erkenntniß der begangenen Sünden, die wir  
n milde nur als Fehler aufzufassen uns bemühen werden, für  
he wir nur auf Verbesserung, nicht auf Sühne zu bestehen hätten,  
n wir schließlich auf eine wahrhaft erlösende, innige Verbindung  
deutschen Fürsten mit ihren Völkern, auf ihre Durchbringung vom  
rhaften deutschen Geiste mahnend hinweisen.

---

### III.

Nimmt man an, daß Zeiten eines großen politischen Schwunges dazu gehören, um die geistigen Anlagen eines Volkes hoher Blüthe zu treiben, so hat man nun zu fragen, wie es ist, daß nach den deutschen Befreiungskriegen im Gegentheil ein schreckend schneller Verfall der bis dahin sich steigernden Blüthe einkundig eintritt. Zwei Einsichten lassen sich hieraus gewinnen, nämlich sowohl in die Abhängigkeit, wie in die Unabhängigkeit des Genies eines Volkes von dem Stadium seines politischen Lebens. Gewiß muß auch die Geburt eines großen Kunstgenies in einem Zusammenhange mit dem Geiste seiner Zeit und seines Landes stehen; wenn wir in der Auffindung der geheimen Bänder dieses Zusammenhanges aber nicht durchaus willkürlich verfahren, wenn wir gewiß nicht Unrecht, der Natur ihr Geheimniß preis zu überlassen und zu bekennen, große Genies werden nach Gesetzen geboren, die wir nicht zu erfassen vermögen. Daß uns kein Grund wie sie die Mitte des vorigen Jahrhunderts in so reicher Mannigfaltigkeit hervorbrachte, im Beginne dieses Jahrhunderts gegeben wurde, hat gewiß nicht eigentlich mit dem politischen Leben der Nation etwas zu thun; daß hingegen die hohe Stufe geistiger

Empfänglichkeit, auf welche uns das Kunstgenie der deutschen Wiedergeburt erhob, so schnell wieder herabsank, daß das Volk sein reiches Erbe immer ungenüßter sich entwenden ließ, dieß ist allerdings aus dem Geiste der Reaktion gegen den Aufschwung der Freiheitskriege zu erklären. Daß der Schooß deutscher Mütter um jene Zeit uns keine größeren Dichter als Houwald, Müllner u. s. w. geboren hatte, mag dem unerforschlichen Naturgeheimniß angehören; daß diese geringeren Talente die freien Geleise der großen deutschen Ahnen verließen, um in trübseligen Nachahmungen unverstandener romanischer Vorbilder sich bis zu kindischer Abgeschmacktheit zu verirren, und daß diese Verirrungen wirkliche Beachtung finden konnten, läßt aber mit Sicherheit auf einen trübseligen Geist, auf eine Stimmung großer Niedergeschlagenheit im Leben der Nation schließen. Immerhin lag in dieser sich begegnenden trübseligen Stimmung noch ein Zug von geistiger Freiheit: man möchte sagen, der abgespannte deutsche Geist half sich auf seine Weise. Das wahre Elend beginnt hingegen erst da, wo ihm auf andere Weise geholfen werden sollte.

Unleugbar war die entscheidendste Wirkung des Geistes der deutschen Wiedergeburt schließlich durch die dramatische Dichtung vom Theater aus auf die Nation ausgeübt worden. Wer (wie dieß heut' zu Tage gern von impotenten Litteraten geschieht) dem Theater die allerschwerendste Wichtigkeit für den Einfluß des Kunstgeistes auf den sittlichen Geist einer Nation absprechen oder auch geringschätzen will, beweist, daß er gänzlich außerhalb dieses wahren Wechselverkehrs steht, und verdient weder in Litteratur noch Kunst beachtet zu werden. Für das Theater hatte Lessing den Kampf gegen die französische Herrschaft begonnen, und für das Theater hatte ihn der große Schiller zum schönsten Siege geführt. Alles Trachten unserer großen Dichter ging darauf, ihren Dichtungen durch das Theater erst wahres, überzeugendes Leben zu geben, und alle dazwischenliegende Litteratur war im wahrsten Sinne nur der Ausdruck dieses Trachtens. Ohne eine technische Ausbildung des Theaters vorzufinden, die nur irgendwie

der hohen Tendenz der deutschen Wiedergeburt vorgearbeitet oder gar entsprochen hätte, waren unsere großen Dichter genöthigt, dieser Ausbildung des Theaters achtlos vorauszuweichen, und ihr Vermächtniß war uns mit der Bedingung übergeben, es wirklich uns erst anzueignen. Wurde uns nun auch kein Genie wie Goethe und Schiller mehr geboren, so war es jetzt eben die Aufgabe des wiedergeborenen deutschen Volksgeistes, durch die rechte Pflege ihrer Werke sich eine lange Blüthe zu bereiten, der nothwendig auch wieder die Natur durch Hervorbringung neuer schöpferischer Genies gefolgt wäre: Italien und Spanien haben diese Wechselwirkung erlebt. Nichts anderes hat es hierzu bedurft, als die Theater in den Stand zu setzen, die That der Lessing'schen Kämpfe und der Schiller'schen Siege würdig zu setzen — Wie aber dem jugendlich idealen Gebaren der Burschenschaft die verderbliche Tendenz der alten Landsmannschaften entgegengetreten wurde, so bemächtigte man sich mit einem Instinkte, welcher der grossen Unbeholfenheit des Regierten gegenüber nur dem Regierenden eigen sein kann, eben dieses Theaters, um den wunderbaren Sitzplatz der edelsten Befreiungsthaten des deutschen Geistes dem Einflusse eben dieses Geistes zu entziehen. Wie bereitet ein geschickter Feldherr die Niederlage des Feindes? Er schneidet ihm das Terrain, die Zufuhr der Lebensmittel ab. Der große Napoleon „deparçut“ den deutschen Geist. Den Erben Goethe's und Schiller's nahm man das Theater. Hier Oper, dort Ballet: Rossini, Spontini, die Leistungen Wiens und Berlins, die das Siebengestirn der deutschen Restauration nach sich zogen. Aber auch hier sollte der deutsche Genius sich Bahn brechen wollen; verstummte der Vers, so erklang die Weise. Der frische Athem der noch im edlen Aufschwunge stehenden jugendlichen deutschen Brust hauchte aus des herrlichen Weber's Melodien; ein neues wundervolles Leben war dem deutschen Gemüthe gewonnen; jubelnd empfing das Volk seinen Freischütz, und schien nun von Neuem in die französisch restaurirten Prachtsäle der intendantverwalteten Hoftheater, auch da siegend und erfrischend, eindringen zu



Wir kennen die langsamen Qualen, unter welchen der so volksthümliche deutsche Meister sein Verbrechen der Lützow'schen Melodie büßte, und todmüde dahinsiechte.

Die berechnendste Grausamkeit hätte nicht sinnvoller verfahren, als es geschah, um den deutschen Kunstgeist zu demoralisiren und zu tödten; aber nicht minder grauenhaft ist die Annahme, daß nicht auch nur reiner Stumpfsinn und triviale Genußsucht der Mithaber diese Verwüstung anrichteten. Der Erfolg hiervon stellt sich nach einem halben Jahrhunderte ersichtlich genug in dem allseitigen Zustande des Geisteslebens des deutschen Volkes heraus: es ist eine Aufgabe, ihn genau zu zeichnen und seine seltsam veränderten Phasen darzustellen. Nach mancher Seite hin gedenken wir hierzu Beiträge zu liefern. Für jetzt genüge es zu unserem Zwecke, die über den deutschen Geist neu gewonnene Macht einer Fiktion nachzuweisen, welche seitdem selbst eine so unerhört qualifirende Entwicklung genommen, daß edle Geister von jenseits Rheines her sehnsüchtig den Erlösung suchenden Blick zu uns werfen. Aus dem, was diese mit Staunen dann erblicken, kann uns am besten erhellen, wie es bei uns steht.

Der von seiner eigenen Civilisation angeekelte Franzose hat das über Staël über Deutschland, den Bericht B. Constant's über deutsche Theater gelesen, er studirt Goethe und Schiller, hört Beethoven's Musik, und glaubt nun unmöglich sich zu täuschen, wenn er durch wirkliche und genaue Kenntnißnahme des deutschen Lebens Trost und Hoffnung auch für die Zukunft seines Volkes zu gewinnen sucht. „Die Deutschen sind ein Volk hochfinniger Träumer und tieffinniger Denker.“ Frau von Staël fand den Einfluß der deutschen Philosophie auf Schiller's Geist, auf die Entwicklung aller deutschen Wissenschaft vor: was hat dagegen der heutige Franzose bei uns zu finden? Er erkennt nur noch die merkwürdigen Folgen eines in Berlin seiner Zeit gehegten und, auf den Ruhm des Namens der deutschen Philosophie hin, zu völliger Weltberühmtheit gebrachten

philosophischen Systems, welchem es gelang, die Köpfe der Deutschen dermaßen zu dem bloßen Erfassen des Problems der Philosophie befähigt zu machen, daß seitdem gar keine Philosophie zu haben für eine eigentliche rechte Philosophie gilt. Den Geist aller Wissenschaften findet er durch solchen Einfluß dahin umgestimmt, daß auf den Gebieten, wo der Ernst des Deutschen sich sprichwörtlich gemacht hatte, Oberflächlichkeit, Effekthascherei, wahre Unredlichkeit nicht mehr in der Diskussion von Problemen, sondern, unter Verleumdungen und Intrigen aller Art, in der persönlichen Zänkereien fast einzig den Stoff zur Ernährung des Büchermarktes hergiebt, welcher an sich dem Buchhandel zur einfachen Warenausbeutung geworden ist. Gleichwohl findet er, daß das deutsche Publikum, ganz wie das französische, eigentlich gar keine Bücher mehr liest, und seine Bildung lediglich nur noch aus den Journalen sich gewinnt. Er gewahrt mit Trauer, daß es hierin selbst im schlechten Sinne nicht einmal besser hergeht, wie doch eigentlich noch bei den Zänkereien der Universitätsprofessoren; denn hier gewahrt er endlich selbst nur einen Sprachgebrauch, der mit dem Deutschen die Ähnlichkeit immer mehr verliert. Er bemerkt in allen diesen Rundgebungen der Wissenschaften namentlich auch den deutlichen Hang, aus allem den Deutschen hoch ehrenden Zusammenhange mit seiner Geschichte herauszutreten und ein gewisses europäisches Niveau des gemeinsten Tagesinteresses „anzubahnen“, auf welchem die Unkenntniß und Unbildung der Journalisten ihr behagliches, dem Volke so zutraulich schmeichelndes Verkenntniß der Unmöglichkeit gründlicher Bildung mit Freimuth an den Tag legen kann. — Der immer noch im deutschen Volke angenehme Hang zum Lesen und Schreiben dünkt unter solchen Umständen der Franzosen nicht von sonderlichem Werthe; ihm erscheint eher die Mutterwitz und natürliche Verstand des Volkes dadurch bedroht, daß ihn nämlich in Frankreich der praktische Materialismus der Gebildeten die Bildung des Volkes abgestoßen, so begreift er nun nicht, warum das

unter der Pflege der geistlosesten Resultate einer dünnelhaften Naturwissenschaft von Seiten der journalistischen Propaganda Volke noch theoretisch beigebracht werden soll, da auf diesem auch noch die annehmlichen Ergebnisse der naiven Praktik unthätig gemacht werden.

Nun wendet unser Gast sich der deutschen Kunst zu, und bemerkt, daß unter diesem Namen der Deutsche nur die Malerei und Bauerei, etwa auch noch die Architektur versteht; er kennt aus der Zeit der deutschen Wiedergeburt die schönen, edlen Ansätze zur Kunst auch dieser Seite des deutschen Kunstgeistes: doch gewahrt er, daß, was damals z. B. von dem edlen B. Cornelius im höchsten großen Ernste gemeint war, jetzt nur noch ein spaßhafter Scherz ist, wobei es auf den Effekt losgeht, ganz wie bei der Philosophie und Wissenschaft; was aber den Effekt betrifft, so weiß der Franzose, daß man den bei ihm durchaus unübertrefflich gut findet. — Jetzt zur poetischen Litteratur. Er glaubt wieder Journal zu lesen. Doch nein! wären das nicht Bücher, und noch dazu von neun innig zusammenhängenden Bänden? Hier muß der Geist sein; sind auch die meisten dieser Bücher nur Übersetzungen, muß doch hier endlich zu Tage treten, was der Deutsche außer Dumas und E. Sue noch ist? Wirklich, er ist außerdem noch ein Ausbeuter des Ruhmes und Namens deutscher Herrlichkeit! Er strotzt von patriotischen Versicherungen, und „deutsch“, „deutsch“, läßt die Glocke laut über die kosmopolitische Synagoge der „Jetzt-zeit“ hin. Es ist so leicht, dieses „deutsch“! Es lernt sich ganz von selbst, und keine böse Akademie paßt uns auf, noch ist man der Schikane des französischen Schriftstellers ausgesetzt, welcher bei dem einzigen übel gebrauchten Sprachausdruck sofort mit dem Geiste sämtlicher Kollegen zurückgewiesen wird, er verstehe nicht französisch zu schreiben. — Nun aber zum Theater! Dort, im täglichen, mittelbaren Verkehre des Publikums mit den Geistern seiner Nation,

muß zuversichtlich der Geist des sinnigen, in seiner Auf-  
 selbstbewußt sich bewegenden deutschen Volkes sich ausdrück-  
 dem ein D. Constant den Franzosen versichert hatte, daß er  
 göttlichen Regeln nicht bedürfe, weil der Innigkeit und Kraft  
 Wesens das Schidliche ganz von selbst eingeboren sei. Ich  
 hoffen, daß unser Gast im Theater nicht zunächst auf unsern  
 und Goethe treffe, denn er würde dann unmöglich begreifen  
 warum wir kürzlich dem Ersteren auf den Plätzen unser  
 überall Statuen errichtet haben, oder vermuthen müssen, es  
 geschehen, um den guten, braven Mann für seine unleug-  
 dienste auf eine recht anständige Weise nun ein- für alle  
 thun zu haben. Vor Allem würde ihm bei der Begegnung  
 großen Dichter auf der Bühne das seltsam gedehnte Zeilen-  
 Metration der Verse auffallen, für das er einen syntaktisch  
 aufzuheben zu müssen glaubte, bis er gewahr wurde, daß die  
 nung nur aus der Schwierigkeit, dem Souffleur zu folgen  
 Schauspieler entstehe: denn dieser mimische Künstler hat öfters  
 die Zeit, seine Verse mühslich zu memoriren. Und der Gru-  
 erklart sich auch bald: denn derselbe Schauspieler ist dazu  
 im Laufe des Jahres noch alle Produkte der theatralischen  
 aller Seiten und aller Völker, aller Genre's und aller Stü-  
 mäßig der merkwürdigsten Versammlung, welche man überhaupt  
 kann. Dem ebenannten Publikum des deutschen Theaters, vor  
 der dieser unerkennbaren Ausdehnung der Aufgabe des deutschen  
 kann natürlich nicht in Betracht kommen, wie er diese Aus-  
 dehnung ist auch Kunst und Publikum vollständig hinweg. Es  
 ist aber ist nicht gewöhnlich: sein Gefallen auf einem andern  
 seiner Leistungen zu begründen: immer führt der „  
 ihm Kunst zu machen er sich in seinem eigenen, als  
 fremdlichen Elemente befindet: und hier hilft wieder, mit  
 Entsetzen. Der gegenwärtige moderne Verkehr des neuen in

fließ mit der französischen Civilisation aus. Wie dort A. Dumas deutsch wurde, wird hier die Pariser Theaterliteratur „lokalisirt“, wie sich etwa das neue „Lokal“ zu Paris verhält, so nimmt sich die Hauptnahrung des deutschen Theaterrepertoires dann auch auf unserer Bühne aus. Eine sonderbare Unbeholfenheit des Deutschen kommt dann nun gar noch dazu, hierbei Vermirrungen hervorzurufen, welche unserem französischen Gaste den Gedanken erwecken, der Deutsche überbiete in der Frivolität noch weit den Pariser: in Paris wirklich ganz abseits der guten Gesellschaft in kleineren Volkstheatern vorgeht, das sieht er, noch dazu mit roher Tölpelhaftigkeit reproduzirt, in den glänzenden Hoftheatern dem bevorzugten Auserwählten der Gesellschaft ohne alle Strupel, nackt und treuherzig, als letzte Bote vorgeführt; auch wird dieß in der Ordnung gefunden. Wirklich erlebten wir, daß Mlle. Rigolboche, ein nur durch Paris berühmtes Wesen, die Tänze, welche sie dort auf besonderes Engagement der bekannten Ballunternehmer zur Belebung der von den reisenden aufgesuchten verrufensten Unterhaltungen ausführte, wirklich groß gedruckter Ankündigung als Pariser „Cancan-gerin“ auf einem Berliner Theater zu tanzen berufen, und hierzu einem hochgestellten Herrn der preussischen Aristokratie, welcher der Kunstwelt fördernde Aufmerksamkeit zu widmen gewohnt war, wohl im Wagen abgeholt wurde. Dießmal bekamen wir hierfür das in der französischen Presse ab: denn mit Recht entsetzte sich das französische Gefühl darüber, wie sich die französische Civilisation ohne französischen Anstand ausnähme. Wirklich haben wir zu finden, das einfache Anstandsgefühl derjenigen Völker, welche sonst der deutsche Geist beeinflusste, es ist, was diese jetzt gänzlich von uns abwendet und der vollen Hingebung an die französische Civilisation überführt hat: die Schweden, Dänen, Holländer, unsere nationalverbundenen Nachbarn, die einst im innigsten Geistesverkehre mit uns standen, beziehen jetzt ihren Bedarf an Kunst und Geist direkt aus

Paris, da sie sehr richtig wenigstens die ächte Waare der geistlichen Vorzüge vorziehen.

Was aber wird unser französischer Gast empfinden, wenn diesem Schauspieler der deutschen Civilisation sich geweidet? Eine verzweiflungsvolle heimatliche Sehnsucht wenigstens nach französischen Verhältnissen zurück, und in ihr ist, wohlzuvorbedacht, ein wirkames neues Machtmittel der französischen Herrschaft gegen welches wir uns schwer zu wehren verstehen dürften. Wenn wir es dennoch versuchen, so prüfen wir des Weiteren sorgsam, ohne jede eitle Selbstüberhebung, die uns etwa noch verbleibende Hilfsmittel hierzu.

---

## IV.

geistvollen Franzosen, welchen wir die gegenwärtige Lage des geistigen Lebens in Deutschland in Augenschein bringen, dürften wir doch schließlich zum Troste sagen, daß sein äußerer Dunstkreis des wahren deutschen Geisteslebens die Sphäre, in welcher man dem deutschen Geiste den Schein von Macht und öffentlicher Wirksamkeit zu erhalten, bald er ganz von diesem Streben abstand, konnte die Berührung auch über ihn keine Macht gewinnen. Es wird, wenn auch so doch auch lohnend sein, ihn in seiner Heimath aufzuheben, wo er einst, unter der steifen Perücke eines C. Bach, der gepuderten Frisur eines Lessing, den Wunderbau des menschlichen Geistes entwarf. Es spricht nicht gegen die Größe des deutschen Geistes, sondern nur gegen den Verstand der Politik, wenn dort in der Tiefe der so universal angelegten Individualität als Quell eigener Tüchtigkeit ein Reichthum der dem öffentlichen Leben keine Zinsen zu tragen verweigert, derholt haben wir in den vergangenen Decennien die Erfahrung gemacht, daß die deutsche Öffentlichkeit auf Geister im deutschen Volke erst durch die Entdeckungen der Wissenschaft hingewiesen worden ist. Dieß ist ein schöner, tiefbedeutender, Ges. Schriften VIII.

samer Zug, wie beschämend er auch für die deutsche Politik sein mag, wenn wir uns in seine Betrachtung versenken, so gewinnen wir in ernstliche Mahnung an die deutsche Politik, ihre Schuldigkeit zu thun, weil von ihr dann für die europäischen Gesamtvölker das zu erwarten steht, welches keines von diesen aus seinem eignen zu begründen vermag. Genau betrachtet war seit der Hegel'schen Zeit das europäische Völkerblut der Deutsche der Schöpfer und der Romane der Bildner und Ausbeuter: der wahre Mittelpunkt während der Erneuerung blieb das deutsche Wesen. In dieser Hinsicht sprach die Auflösung des „heiligen römischen Reiches“ deutscher Nation nichts Anderes als ein Überwiegen der vorherrschend gepraktisch realistischen Tendenz der europäischen Bildung aus; nun am Abgrunde des geistlosesten Materialismus angewandt, wenden sich mit sehr richtigem Naturtriebe die Völker zum Aufbruch der Erneuerung zurück, und merkwürdiger Weise treffen sie da das Reich selbst in einem fast unerklärlich aufgehaltenen Verfall, aber nicht in seinem vollen Untergange, sondern in dem sehr thätigen inneren Streben nach seiner edelsten Wiedergeburt an.

Überlassen wir es der praktischen Beurtheilung dieser zu gedeuteten Bestrebungen, die Grundzüge einer wahren Politik festzustellen, und begnügen wir uns hier, unserem Zweck damit, abseits des durch offiziellen Misoerstand verwahrlosten geistigen Lebens der Deutschen, den in anarchischer Selbstthätigkeit ihrer eigenthümlichen Fortbildung nachhängenden des deutschen Geistes unsere Beachtung zuzuwenden, um auf geeigneten Punkt zu treffen, welcher beide Richtungen des öffentlichen Lebens zu einer dem endlichen Hervortreten jenes verborgenen geistigen günstigen Vereinigung führen könnte.

Suchen wir daher, um leichter zu dem angedeuteten Ziel zu gelangen, die Rundgebungen des deutschen Geistes jetzt da, wo sie erkenntlich die Öffentlichkeit noch berühren, so treffen wir hier auf unverwerfliche Zeugnisse von der Fähigkeit der



Natur, daß einmal Erfaßte nicht wieder aufzugeben. Der eigentliche föderative Geist des Deutschen hat sich nie vollständig verleugnet: er hat selbst in den Zeiten des tiefsten politischen Verfalles durch die zähe Aufrechterhaltung seiner fürstlichen Dynastien, gegenüber der centralisirenden Tendenz des habsburgischen Kaiserthumes, die Unmöglichkeit der eigentlichen Monarchie in Deutschland für alle Zeiten dargethan. Seit dem Aufschwunge des Volksgeistes in den Freiheitskriegen ist diese alte föderative Neigung in jeder Form auch wieder in das Leben getreten; da, wo sie sich am lebensfähigsten zeigte, in den Verbindungen der hocherregten deutschen Jugend, wurde sie zuerst, als der monarchischen Bequemlichkeit feindselig angesehen, gewaltsam unterdrückt; dennoch war es nicht zu wehren, daß sie sich nun auf alle Gebiete des geistigen und praktischen sozialen Interesses übertrug. Zu bedauerlichem Nachdenken fordert es nur eben wieder auf, wenn wir erkennen und zugestehen müssen, daß der wundersamen Regsamkeit des deutschen Vereinswesens es nie gelingen wollte, einen wirklichen Einfluß auf die Gestaltung des öffentlichen Geistes zu gewinnen. In Wahrheit sehen wir, daß auf jedem Gebiete der Wissenschaft, der Kunst, der gemeinnützigen sozialen Interessen, der Organisation des deutschen Wesens ungefähr dieselbe Ohnmacht anhaftet, wie z. B. unseren auf Volksbewaffnung zielenden Turnvereinen gegenüber den stehenden Heeren, oder auch wie unseren, dem französischen und englischen Vorbilde nachgeahmten Deputirtenkammern gegenüber den Regierungen. Mit Trauer erkennt daher der deutsche Geist, daß auch in diesen ihm eigentlich schmeichelnden Rundgebungen er sich in Wahrheit nicht ausdrückt, sondern wird gewahr, daß er kläglich dabei nur mit sich selbst spielt. Was endlich diese, an sich so ermutigende, Erscheinung des deutschen Vereinswesens völlig widerwärtig machen muß, ist, daß derselbe nur auf äußeren Effect und Profit zielende Geist, den wir zuvor als den herrschenden in unserer ganzen offiziellen Kunstöffentlichkeit erkannten, auch dieser Rundgebungen des deutschen Wesens sich bemächtigen mußte: wo Alles über seine wahre Ohnmacht end-

lich, um doch auch Etwas zu treiben, sich so gern belügt, und unfruchtbarsten Wirksamkeit, wenn man nur recht zahlreich beisammen ist, mit williger Acclamation die herrlichste Produktivität andenkend da sind bald auch Aktien hierauf unter die Leute zu bringen: der wahre Erbe und Verwerther der europäischen Civilisation sich, wie überall so auch hier, gar bald selbst mit einer Börsenspekulation auf „Deutschthum“ und „deutsche Gediegenheit“ ein.

Daß nie Vereinigungen von noch so viel gescheiterten Köpfen Genie oder ein wahres Kunstwerk der Welt bringen können, ist Allen wohl klar am Tage: daß sie, bei dem gegenwärtigen Stande des öffentlichen Geisteslebens in Deutschland, aber auch nicht einzeln dazu fähig sind, die Werke des Genie's, welche natürlich ganz außerhalb ihrer Sphäre sich erzeugen, der Nation kenntlich vorzuführen, das beweisen sie ersichtlich daran, daß die Kunststätten, in welchen die Werke der großen Meister der deutschen Wiedergeburt dem Volk bildend darzustellen wären, gänzlich ihrem Einflusse entzogen und in Pflege der Verderbniß des deutschen Kunstgeschmacks überlassen bleiben. Hier, nach der Seite der Kunst, wie dort nach der Seite der Politik hin, zeigt es sich unwiderleglich, wie wenig der deutsche Geist von all' diesem, andererseits doch so grunddeutschen Veranlassungen zu erwarten hat.

Gerade an ihm aber ist auch wiederum am deutlichsten nachzuweisen, wie mit einem einzigen richtigen Schritte aus der Region der Macht herab das fruchtbarste, Alles fördernde Verhältniß zu begründen wäre. Wir beziehen uns für diesen Nachweis nochmals auf die schon berührten Turnervereine, denen wir nur noch die nicht minder zahlreich gepflegten Schützenvereine beifügen wollen: dem Verlangen nach Hebung des Volksgeistes entsprungen, dient ihre jetzige Wirksamkeit, nach der idealen Seite hin, vielmehr nur zur Entschlafenerung dieses Volksgeistes, dem hier bei einem bequemen Spiel, sobald nur noch über dem Festschmaus der jährlichen Stiftungsfeier die Rede in feurigen Schwung kommt, geschmeichelt wird, er ist

dieser Gestalt wirklich Etwas, und das Heil des Vaterlandes hinge geradezu von ihm ab; dagegen nun, nach der praktischen Seite hin, dienen sie den Wortrednern unseres stehenden Heerwesens ebenso zum unumstößlichen Beleg dafür, daß unmöglich auf der Grundlage der Volksbewaffnung eine schlagfertige Armee herzustellen sei. Hier hat nun bereits das preußische Beispiel gezeigt, wie die vorliegenden Widersprüche fast vollständig ausgeglichen werden können: nach der praktischen Seite, der Erreichung wirklicher Schlagfertigkeit eines ganzen Volkes, darf die Aufgabe durch die preußische Heeresorganisation als vollständig gelöst betrachtet werden; Nichts fehlt, als auch nach der idealen Seite hin dem bewaffneten Volke noch das adelnde Gefühl von dem Werthe seiner Bewaffnung und Kampfstüchtigkeit zu geben. Immerhin charakteristisch ist es, daß der letzte große Sieg des preußischen Heeres von dessen Kriegsherrn anderen, neueren Einrichtungen, im Sinne der Zurückführung der Armee auf die reinen Prinzipie der stehenden Heere, zugeschrieben wurde, während ganz Europa die Landwehrverfassung als den zu den nachdenklichsten Untersuchungen herausfordernden Grund jener Erfolge in das Auge faßte. Darin, daß gewiß auch dem, an sich wohl nicht ganz unbefangenen Urtheile des preußischen Monarchen eine sehr richtige Erfahrung von den Bedürfnissen der Organisation eines Heeres zu Grunde liegt, läßt sich unschwer erkennen, in welchem Verhältnisse alles Volksvereinswesen zu den von den Regierungen ausgehenden Organisationen stehen sollte, um nach unserer Meinung das nach allen Seiten hin Zweckmäßige zu Tage zu fördern, und zugleich zum wahren allgemeinen Heile zu führen. Daß nämlich ein jederzeit tüchtiges Heer eines besonders geübten Kernes, wie ihn nur die neuere Armeedisziplin ausbilden kann, bedarf, ist ebenso unleugbar, als es widersinnig sein würde, alle maffenfähige Bevölkerung eines Landes zum vollständig ausgebildeten Fachmilitär erziehen zu wollen, — eine Vorstellung, vor welcher bekanntlich die Franzosen neuerdings so heftig zurückschreckten. Dagegen hat dem deutschen Vereinswesen, in jedem von diesem Wesen berührten Zweige

lich, um doch auch Etwas zu treiben, sich so gern belügt, und der unfruchtbarsten Wirksamkeit, wenn man nur recht zahlreich beisammen ist, mit williger Acclamation die herrlichste Produktivität andehnt, da sind bald auch Aktien hierauf unter die Leute zu bringen; und der wahre Erbe und Verwerther der europäischen Civilisation sucht sich, wie überall so auch hier, gar bald selbst mit einer Börsenspekulation auf „Deutschthum“ und „deutsche Gebiegenheit“ ein.

Dass nie Vereinigungen von noch so viel geschiedten Köpfen ein Genie oder ein wahres Kunstwerk der Welt bringen können, liegt Allen wohl klar am Tage: dass sie, bei dem gegenwärtigen Stande des öffentlichen Geisteslebens in Deutschland, aber auch nicht einmal dazu fähig sind, die Werke des Genie's, welche natürlich ganz außerhalb ihrer Sphäre sich erzeugen, der Nation kenntlich vorzuführen, das beweisen sie ersichtlich daran, dass die Kunststätten, in welchen die Werke der großen Meister der deutschen Wiedergeburt dem Volk bildend darzustellen wären, gänzlich ihrem Einflusse entzogen und der Pflege der Verderbnis des deutschen Kunstgeschmackes überlassen bleiben. Hier, nach der Seite der Kunst, wie dort nach der Seite der Politik hin, zeigt es sich unwiderleglich, wie wenig der deutsche Geist von all' diesem, andererseits doch so grunddeutschen Veranlassungen zu erwarten hat.

Gerade an ihm aber ist auch wiederum am deutlichsten nachzuweisen, wie mit einem einzigen richtigen Schritte aus der Region der Macht herab das fruchtbarste, Alles fördernde Verhältniss zu begründen wäre. Wir beziehen uns für diesen Nachweis nochmals auf die schon berührten Turnervereine, denen wir nur noch die nicht minder zahlreich gepflegten Schützenvereine beifügen wollen. Dem Verlangen nach Hebung des Volksgestes entsprungen, dient ihre jetzige Wirksamkeit, nach der idealen Seite hin, vielmehr nur zur Entschlafung dieses Volksgestes, dem hier bei einem bequemen Spiele, sobald nur noch über dem Festschmaus der jährlichen Stiftungsfeier die Rede in feurigen Schwung kommt, geschmeichelt wird, er sei in

ten Gebieten der Kunst gezeigt: das Beispiel der Aneignung  
Wiedergeburt zu dem Zwecke der Veredelung des öffentlichen  
lebens des deutschen Volkes, sowie zu dem Zwecke der Be-  
ng einer selbst über unsere Gränzen heilsam hinausreichenden  
wirklich deutschen Civilisation, muß von Denen gegeben werden,  
n Händen die politischen Geschicke des deutschen Volkes liegen:  
bedarf es hierzu, als daß den deutschen Fürsten aus ihrer  
hierfür selbst dieses rechte Beispiel gegeben werde.

---

## V.

Es ist ermuthigend, den Anruf des Beispieles eines deutschen Fürsten für das Verständniß und die Förderung des deutschen Geistes aus der Mitte des bayerischen Landes zu erheben. Hier ist dieses angerufene Beispiel bereits zuerst, ja einzig gegeben. Und wir nicht auf bloße lustige Spekulation hin zu konstruiren gewöhnt haben, bezeugen wir, daß der Gedanke an den erhobenen Ruf uns wohl nicht angekommen sein würde, wenn die Erfahrungen dieses gegebenen Beispieles und seiner Wirkung nicht vorläge. Brauchen wir König Ludwig I von Bayern erst zu nennen, um zu verstehen zu geben, was wir meinen? Haben wir die Kraft, seine Energie der Initiative erst zu bezeichnen, mit welcher der von wahren deutschen Feuereifer befeelte Fürst, den Vorurtheilen der Trägheit und Stumpfsinnigkeit zum Trotz, weithin durch sein eigenes Beispiel, und durch das Beispiel, welches er veranlaßte, den deutschen Fürsten bewies, daß es sehr wohl eine deutsche Kunst gäbe, und daß es schön und würdig sei, dieselbe zu pflegen? Er bewies, daß die Kunst unmittelbar dem herrlichsten Vorbilde aller Kunst, der griechischen, verschwistert sei: die Goethe'sche Vermählung der Helena mit Paris ließ er in Werken der plastischen Kunst feiern, und bedeckte so den

ersten Beruf des deutschen Geistes sinnfällig, handgreiflich auf. Die Kraft des Beispiels blieb in der Wirkung nicht aus: von an sorgten, wie beschämt, auch andere deutsche Fürsten für die Schmückung ihrer Residenzen durch edle deutsche Bildungen; von ihnen aus berief man die Meister, denen nun Aufgaben zufielen, welche sonst gar nicht, oder bloß im Sinne eines verderblichen, durch die entsprechenden frivolen Mittel des Auslandes zu behebenden, Luxus gedacht worden war.

Was hier von einem Punkte aus und in einer Richtung hin wirkt werden konnte, geschah, und das Beispiel wie das Wirken Ludwigs I ist durchaus als ein vollständiges, gänzlich erfülltes zu betrachten. Die nichtsdestoweniger nothwendig uns sich aufdrängende Frage nach dem Grunde davon, daß selbst auf eine so unvergleichlich günstige Veranlassung die deutsche bildende Kunst es doch im höheren Grade nur zu einem Ansätze der Blüthe, nicht aber zur vollen Blüthe brachte, — ja daß dieser Ansatz selbst endlich der Art an Kraft war, daß die Erreichung der Blüthe ferner steht als im Beginn der ersten Wiedergeburt, und die Erkenntniß eines erschütterlichen Verfalls nicht mehr abweisbar ist, — diese Frage würde in jeder Weise beantwortet werden, wenn wir sie nicht zunächst sogleich im Sinne umfassenderen Aufgabe unserer gegenwärtigen Untersuchungen zu beantworten uns anließen.

Unser Urtheil hierüber wird sich in lichtvoller Weise klären, so- wie wir das ungemein sinnreiche Wirken des erhabenen Sohnes des Kaiserwerthers der deutschen bildenden Kunst, des so viel geliebten als unvergeßlich beklagten Königs Maximilian II, in seiner vollen Bedeutung uns vorführen. Von wahrhaft sinniger deutscher Natur, scheint ihm das tiefe Bedürfniß der politischen Hebung des Landes, da sie nur im Vereine mit der politischen Neugestaltung des großen deutschen Gesamtvaterlandes herbeizuführen war, zehrender Sorge erfüllt zu haben, weil er in seiner besonderen Stellung die Handhaben hierzu nicht finden konnte. Die Hebung der

intellektuellen Bedeutung seiner Machtsphäre, die Förderung des deutschen Geistes in allen von der bisherigen Politik der deutschen Fürsten unbeachtet gelassenen Gebieten, durfte er sich, wenn es Folgen galt, einzig als Aufgabe zugetheilt erkennen. Hier hatte er nun zunächst die Wirksamkeit seines erhabenen Vaters zu ergänzen. Im Betreff der bildenden Künste wandte er seine Aufmerksamkeit vorzüglich der Baukunst zu, aber bereits in dem praktischen Sinne, der geistigen Bildung seines Volkes zweckmäßige Stätten zu bereiten. Seine bedeutende Absicht in dieser Richtung zeigt sich in dem größten, leider unausgeführt gebliebenen Unternehmen, dem Bau und der Bestimmung des Maximilianeums. In diesem prachtvoll gelegenen, als überragenden Gebäude sollte eine Lehrstätte ganz neuer und eigenthümlicher Art gegründet werden: alles Erkennenswerthe der Kunst und Wissenschaft sollte hier in einer Weise zweckmäßig gesammelt und geordnet werden, daß an der Hand einer geistvollen und vielseitigen Belehrung in den mannigfaltigsten Fächern den Zöglingen dieser einzigen Schule die Gelegenheit der Aneignung einer umfassenden Bildung, wie sie dem Urtheile des erleuchteten Fürsten gemäß namentlich allen höheren Staatsdienern zu eigen sein sollte, dargeboten wäre. Es liegt in der Idee dieser Gründung ein zu erhabener Wehmuth fremdes Bekenntniß der zum ersten Male einem Monarchen wahrhaft bewußt gewordenen Noth. König Ludwig I konnte seinen auf immer falligen Kunstthaten gerichteten Eifer erfolgreich befriedigen, sobald er die geeigneten Kunsttalente fand; für die ungehinderte Durchführung der ihnen gestellten Aufgaben bedurfte er nur des Materiales, über welches er als königlicher Herr eben zu verfügen mußte. Um aber den Sinn des Volkes für die schönen Thaten der Kunst empfänglich zu machen, bedurfte es einer Bildung, wie sie, namentlich nach einer so großen Verwahrlosung nach dieser Seite hin, nicht im Sturm, sondern nur durch eine Pflege zu gewinnen war, zu deren sorgfältiger Überwachung in der eigenen Sphäre der Beamtenwelt vor allem eben selbst Bildung, umfassende humane, nicht spezifische Fachbildung



war. König Maximilian II. mochte sich mit Seufzen sagen: **Warum** uns diese schönen Werke der Kunst, wenn sie dem Sinne **so** fast feindselig erscheinen, nicht mit seinem Willen, sondern **gegen** seinen Willen in das Leben gerufen werden? — Sollte **zurück**, oder vorwärts schreiten? — Aufrichtig rieth ihm gewiß **die** Staatsbeamtenſchaft, das Erstere zu thun. Er schwieg: **aber** besonnen die Hand daran, zuerst sich wirklich gebildete **zu** schaffen. Verstehen wir das Maximilianeum recht?

**Es** hatte es nur den Sinn des Nachholens, des Ergänzens, des **Wieders** der durch das kühne Kunstwirken seines feurigen Vaters **un**abig gelassenen Lücken, der fast erschreckenden Kluft zwischen dessen **Lebens** und dem Geiste seines Volkes, wenn der segenvolle Maximilian II. in unvergleichlich angestrenzter Weise für **die** Wissenschaft und Litteratur Sorge trug. Außer der wahren, **der** Neigung zu diesen Zweigen des Geisteslebens, welche einzig **die** beispiellos thätige Sorge hierfür eingeben konnte, bestimmte **keine** Fürsten vielleicht selbst aber ein Gefühl von dem **er** sich doch herausstellenden eigentlichen Unerfolge des großen **Wirkens** seines erlauchten Vaters: wie keinem Geistvollen, so **konnte** ihm unmöglich entgehen, daß die fast schon angebrochene **der** deutschen bildenden Kunst nicht zur vollen Entfaltung **ge**war, und wohl einem frühzeitigen Verfall sich zuneigte; er **er**kennen, daß der Grund hiervon, wie in der Vereinzelnung **war**, das Volksleben noch nicht berührenden Kunstrichtung, so **in** der Einseitigkeit der bisher nur gerade eben dem Zweige der **den** Kunst zugewandten Pflege zu suchen war.

**Hatten** nun die Werke der bildenden Kunst das Volk in kalter, **Un**betheiligung gelassen, so ist es für den Erfolg unserer Unter-**such**en äußerst charakteristisch, zu beachten, daß der für das Wohl **des** Volkes so ernstlich besorgte König Maximilian II. dem einzigen **Zwe**ige, welcher alle übrigen zu umfassen befähigt ist, und zugleich **in** Weise mit dem Volksleben sich berührt, wie nie ein anderer

es vermag, daß er an der dramatischen Kunst bedenklich, mehr mißtrauisch vorüberging. Für Alles und Jedes wohlwollend bangversuchte er zwar auch in der Verwaltung des Theaters die Uevertreten zu lassen: diese ging ihm hierfür aber, nur in Rücksicht auf die literarischen Bildung auf, und da es dabei eben nur auf die wohlwollende Beachtung der dramatischen Kunst, nicht aber die des unvergleichlichen Reichthumes volksthümlicher Kunst aus dem anerkannten Schachte des Theaters ankam, so blieb die Pflege der literarischen Bildung als solcher selbst das Hauptaugenmerk eines Fürsten, dem es andererseits um die Hebung des Volksgeistes zu thun war wie keinem anderen. Wie unfähig Wissenschaft und Literatur, wie sie nicht von einem wahrhaft produktiven künstlerischen Volksgeiste getragen werden, sich erweisen, wenn sie umgekehrt diesen Volkserst in das Leben rufen sollen, das zeigte sich hier, und gewiß — dieß der vortreffliche Fürst, dem es, eben als wahrem Vater des Volkes, nicht auf persönliches Ergehen an Wissenschaft und Kunst sondern, wie eben die Gründung des Maximilianeums zeigt, an Hebung des Volksgeistes ankam, selbst am empfindlichsten erfaßte.

Insofern die vielen und reichen Stiftungen, mit denen unser Monarch, und zwar im edelsten nationalen Sinne, die Wissenschaften bedachte, diesen selbst zu unleugbar großer Förderung gerechnen mußten, darf allerdings die Pflege des geistigen Volkswohlstandes hierdurch nicht gering angeschlagen werden; denn gleicht der Staat hieraus auch einem Kapital, dessen Zinsertrag einer späteren zu gelegentlicher Benutzung vorbehalten bleiben muß, so ist es doch ein Reichthum, dessen Ansammlung beweist, daß es sich hiermit nicht um ein Leben von heute auf morgen handelt. Immerhin muß uns die Sorge ankommen, daß, wenn dieses nächste Lust stets mehr einer schönen geistigen Entwicklung sich abwendet, die angehäuften Schätze einst zu werth- und nutzlosem Hausrathe besinken dürften. Auch die besondere Pflege der Wissenschaft, welche je höher sie gefaßt wird, wie unmittelbar auf den Volksgeist zu wirken

## VI.

Gewiß blickte der hochsinnige Förderer deutscher Geistes-  
tungen, dessen edles Beispiel wir uns zuletzt vorführten, mit  
vollender Erwartung auch auf die Versuche von ihm begünstigter  
Naturpoeten, mit welchen diese sich endlich auch dem Theater zu-  
setzten: er selbst veranlaßte diese Versuche durch Ausschreibung von  
Preisen. Auch hierfür ein Beispiel, und — siehe da! — mit ab-  
erndem Erfolge. — Es soll uns hoffentlich im Verlaufe unserer  
Untersuchungen gelingen, den Grund davon nachzuweisen, daß nicht  
Kinderbegabten, sondern selbst talentvolleren Litteraten das Be-  
stehen mit dem Theater nie recht wird gedeihen können, ehe sie nicht  
eine gänzliche Neugestaltung des deutschen Theaters zu einer  
neuen Ansicht vom Wesen dieses, außer allem Vergleich mit jedem  
anderen stehenden Kunstorganismus gelangen. Wahrhaft bedauerlich  
erklärte sich der dießmalige Misserfolg nur dadurch, daß der ihm vor-  
stehende Versuch als ein letzter, diesem unbegreiflich bedenklichen  
Unternehmen fördernd beizukommen, angesehen wurde. Das Theater selbst  
ist aber nach wie vor, leistet ziemlich ganz dasselbe, was irgend  
wo und je von dergleichen Anstalten geleistet wurde; Alles ist in  
Ordnung, und Niemand fällt es ein, daß in diesem so darangegebenen

Institute der Keim und Kern aller national-poetischen und national-sittlichen Geistesbildung liegt, daß kein anderer Kunstzweig je zu wahrer Blüthe und volkbildender Wirksamkeit gelangen kann, ehe nicht das Theater sein allmächtiger Antheil hieran vollständig zuerkannt und zugesichert ist.

Treten wir in ein Theater, so blicken wir, sobald wir mit einiger Besonnenheit einblicken, in einen dämonischen Abgrund von Noth und Leiden des Niedrigsten wie des Erhabensten. — Im Theater feiern der Römer seine Gladiatorenspiele, der Grieche seine Tragödien, der Spanier hier seine Stiergefechte, dort seine Autos, der Engländer die rohen Späße seines Gloriosa wie die erschütternden Dramen von Shakespeare, der Franzose seinen Cancantanz wie seinen leichten Alexandrinerkothurn, der Italiener seine Opernarien, — der Deutsche? Was könnte der Deutsche in seinem Theater feiern? — Dieß wollen wir uns deutlich zu machen suchen. Für jetzt feiern wir natürlich: in seiner Weise! — Alles zusammen, fügt dem die Vollständigkeit oder Wirkung wegen noch Schiller und Goethe und neuerdings Offenbach hinzu. Und dieß Alles geht unter Umarmungen einer Gemeinsamkeit und Öffentlichkeit vor sich, wie sie nirgends im Leben sich wiederholen: mögen in Volksversammlungen leidenschaftlich debattirte Interessen Erregung hervorrufen, möge in der Ruhe der höhere Mensch zu inbrünstiger Andacht sich sammeln, hier im Theater ist der ganze Mensch mit seinen niedrigsten und höchsten Leidenschaften in erschreckender Noththeit sich gegenüber gestellt, und wird an sich selbst zu bebender Lust, zu stürmendem Schmerz, zu Hölle und Himmel getrieben. Was dem gemeinen Menschen außer jeder Möglichkeit seiner eigenen Lebenserfahrung liegt, hier erlebt er es, erlebt es an sich selbst, in seiner durch wunderbare Täuschung gewaltsam entzündeten Sympathie. Man kann diese Wirkung durch den sinnlosen Wiederholungs einer täglichen Wiederholung abschwächen (was andererseits eine große Verderbniß der Empfänglichkeit nach sich zieht), nie aber

Möglichkeit ihres vollsten Ausbruches unterdrücken, welcher end-  
 je nach dem Interesse der Zeittenbenz, zu jedem verderblichen  
 le in das Spiel gesetzt werden kann. Mit Grauen und Schauder  
 n von je die größten Dichter der Völker diesem furchtbaren  
 unde; sie erfanden die sinnreichen Geseze, die weihervollen Zauber-  
 he, um den dort sich bergenden Dämon durch den Genius zu  
 en, und Aischylos führte selbst mit priesterlicher Feierlichkeit die  
 ndigten Erinnyen als göttlich verehrungswerthe Eumeniden zu  
 Sise ihrer Erlösung von unseligen Flüchen. Dieser Abgrund  
 es, den der große Calderon mit dem himmlischen Regenbogen  
 dem Lande der Heiligen überbrückte, aus dessen Tiefe der unge-  
 e Shakespeare den Dämon überstark selbst beschwor, um ihn, von  
 r Riesenkraft gebändigt, der erstaunten Welt als ihr eigenes,  
 zu bändigendes Wesen deutlich zu zeigen; an dessen weise aus-  
 fenen, gelassen beschrittenen Vorsprüngen Goethe den Tempel  
 : Iphigenia aufbaute, Schiller den Gotteswunderbaum seiner  
 frau von Orleans pflanzte. An diesen Abgrund traten die  
 nischen Zauberer der Tonkunst und gossen Himmelsbalsam in die  
 n Wunden der Menschheit; hier schuf Mozart seine Meister-  
 , und hierher sehnte sich ahnungsvoll Beethoven, um dort erst  
 höchste Kraft bewähren zu können. Aber an diesem Abgrunde,  
 b die großen, heiligen Zauberer von ihm weichen, tanzen auch  
 furien der Gemeinheit, der niedrigsten Lüsternheit, der scheuß-  
 en Leidenschaften, die tölpelhaften Gnomen des entehrendsten Be-  
 us. Bannt von hier die guten Geister — (und es kostet euch  
 g Mühe: ihr braucht sie nur nicht vertrauensvoll anzurufen!) —  
 berlaßt ihr den Schauplaß, auf welchem Götter wandelten, den  
 upigsten Fragen der Hölle, — und diese kommen von selbst, auch  
 rufen — denn sie sind immer heimisch da, von wo sie eben nur  
 b die göttliche Herabkunft verschucht werden konnten.

Und dieses Ungeheuer, dieses Pandämonium, dieses furchtbare  
 ter überlaßt ihr gedankenlos dem Betriebe durch eine handwerks-  
 Ferd Wagner, Ges. Schriften VIII. 6

mäßige Routine, der Beurtheilung durch verdorbene Studenten, den Belieben des vergnügungssüchtigen Schranzen, der Anleitung durch abgenutzte Bureaufschreiber? — Dieses Theater, vor welchem mit richtigem Blicke die protestantischen Geistlichen des vorigen Jahrhunderts wie vor einer Schlinge des Teufels warnten, von dem ihr jetzt mit Geringschätzung euch abwendet, während ihr andererseits es zu Glanz und Prunk überhäuft, und — sobald irgend eine große Gelegenheit kommt — immer noch nichts weiter erfinden könnt als eine „Theatervorstellung“, um euch in Pracht dabei zu zeigen? —

Und ihr wundert euch, daß mit bildender Kunst, mit poetischer Litteratur, mit Allem, was auf Schönheit und Bedeutendheit a Geistesleben einer Nation zielt, es nicht vorwärts gehen will, und es Rückschritt jedem Fortschritte sogleich nachfolgt? Wie wollt ihr da nur eine Ahnung von wahrer Kunstwirkung auf das Volk sein können, wenn ihr an diesem Theater abschlitzend vorübergeht, oder — schlimmer noch — augenzwinkernd darin sitzt? —

Genug der Fragen! Das Ziel unserer Untersuchungen ist dem Leser nun wohl klar geworden sein. Indem wir uns vornahmen die unvergleichliche Bedeutung des Theaters an seiner Wirklichkeit im gränzenlos verderblichen, wie im gränzenlos forderlichen Sinne nachzuweisen, und für die Sicherung seiner erhabensten und wohlthätigsten Wirksamkeit das gleiche königliche Beispiel anzuführen, welches für bildende Kunst und Wissenschaft bereits so schön und zuversichtlich von zwei erleuchteten Fürsten Bayerns gegeben war, bekennen wir, nicht ohne Grauen einen Boden der öffentlichen Besprechung zu betreten, welchem jeder wahrhaft gebildete Deutsche so länger fern bleiben zu dürfen sich glücklich gepriesen hat. Von den Verfall des deutschen Theaters ist Alles gesagt, wenn man die unleugbare Thatfache bekräftigen muß, daß der letzte Rest wahrhaft deutsch gebildeter Männer in jedem Fache sich Nichts mehr vom Theater verhofft, und kaum sein Vorhandensein noch beachtet. Es ist schweigend erkennen dieß auch alle die Litteraturpoeten an, die es

ngs wieder mit dem Theater einließen; denn die gegen ihre Leistungen wiederum auffallende besondere Schwäche ihrer ischen Elaborate ist, da sonst umgekehrt große Dichter ihr s im Drama leisteten, nur dadurch erklärlich, daß sie bei ihrer en Meinung vom Theater sich mit dessen heutigen Anforderungen inn auf gleichen Fuß zu stellen glaubten, wenn sie ihre eigene ktion so weit herabdrückten, wie etwa Goethe dieß vermeinte zu müssen, wenn er Operntexte schrieb. Mit großem Eifer sind für das Theater nur solche Kräfte thätig geblieben, mit denen oße Verührung von Seiten eines ernstlich Gesinnten sofort zu rößten und lächerlichsten Mißverständnissen führen muß. Den- sei auf diese Gefahr hin der Versuch gewagt; denn ohne ihn. wiederum Diejenigen nicht zu erkennen, welche heute, abseits der den Öffentlichkeit, der schmerzlichen Pflege gleich trauriger Er- ißte, wie sie uns sich erschlossen, still nachleben. An sie, die Unbekannten, dennoch aber, wie wir aus mancher erhebenden rung zu schließen haben, vorhandenen Freunde einer edlen Ge- ng unseres öffentlichen Kunstlebens, wenden wir uns; denn in- ür, zur Ergänzung und wahren Fruchtbarmachung der einzigen roßherzigen Bemühungen, welche für deutsche Kunst und Wissen- von München ausgingen, jetzt für Krönung des Begonnenen die Erhebung des deutschen Theaters zu der ihm von unseren Geistern angewiesenen Bedeutung, das beseuernde Beispiel des nen Erben jener beiden großen Wohlthäter des deutschen Geistes n, pflanzen wir eine Fahne auf, deren Schatten das Gemeine htsvoll fern zu bleiben hat.

## VII.

Auch für die eingehenderen Untersuchungen, welche Folgenden über das deutsche Theater anzustellen halten wir die allgemeine Titelbezeichnung dieser Aufsätze „Kunst und Deutsche Politik“, bei. Der Grund hiervon ist der Ursache der vorausgesehenen Vermunderung sehr darüber zusammenfallen, daß diese Schmarotzerpflanze Kulturzustände, als welche das Theater erscheint, mit Etwas zu thun haben sollte, da es schon schwer zu begreifen ist, daß das Theater selbst mit der eigentlichen Kunst gemein ist. Diesen, welche durch die schlechte Beschaffenheit des deutschen Theaters in die vollständigste Verwirrung über die Bedeutung überhaupt gerathen sind, verlangt es uns zu zeigen, daß die bildende Kunst, welche, wie in unseren Blättern und Büchern ist, von ihnen einzig unter „Kunst“ verstanden wird, vornehmlich stark beeinflusst worden ist. daß ihre gegenwärtigen. de



Zwei charakteristische Hauptstadien der europäischen Kunst liegen die Geburt der Kunst bei den Griechen, und ihre Wiedergeburt in modernen Völkern. Die Wiedergeburt wird sich nicht bis zum vollkommen abschließen, ehe sie nicht an dem Ausgangspunkte burt wieder angekommen ist. Die Wiedergeburt lebte, an den gefundenen, studirten und nachgeahmten Werken der griechischen auf, und diese konnte nur die bildende Kunst sein; zur wahr-  
öpferischen Kraft der antiken Kunst kann sie nur dadurch ge-  
daß sie wieder an den Quell vordringt, aus welchem jene Kraft schöpfte. Ganz wie zu der in symbolisirender Konvention regenden Tempelcäremonie die Aufführung eines Aischyleischen's sich verhielt, nimmt sich die ältere plastische Kunst der im Vergleich mit den Werken ihrer Blüthe aus: diese Blüthe der Weise gleichzeitig mit der Vollendung des Theaters ein, als der jüngere Zeitgenosse des Aeschylos erscheint. Der überwand nicht eher den bindenden Zwang der symbolischen Konvention, als bis Aeschylos den priesterlichen Chortanz zum leben=  
Drama ausgebildet hatte. Ist es möglich, daß dem durch die Geburt der Kunst neugestalteten modernen Leben ein Theater welches dem innersten Motive seiner Kultur in der Weise entsprach wie das griechische Theater der griechischen Religion entsprach, die bildende und jede andere Kunst erst wieder an dem be-  
Quell angelangt sein, aus welchem sie bei den Griechen sich; ist dieß nicht möglich, so hat auch diese wiedergeborene sich ausgelebt. — Die Italiener, bei welchen die wiedergeborene ihren Ausgang nahm und ihre höchste moderne Blüthe erfanden das Drama der christlichen Kirche nicht; aber sie erfanden die christliche Musik. Diese Kunst, so neu wie das Aischyleische für die Griechen, trat in die gleiche Wechselbeziehung zur ita=  
bildenden Kunst (daher vorzüglich Malerei), wie das Theater griechischen bildenden Kunst (daher vorzüglich Plastik). Der Versuch die Musik zur Rekonstruktion des antiken Drama's zu ge-

langen, führte zur Oper: ein verunglückter Versuch, welcher Fall der italienischen Musik, sowie der italienischen bildende nach sich zog. Aus dem eigentlichen Volksgenüsse ward das Drama neu geboren. Wie Thespis mit seinem Narren griechischen Tempelfeier verhielt, so verhielten sich die Gauklerbanden zu der schmerzlich erhabenen Feier der heiligen hatte der katholische Klerus bereits dazu gegriffen, diese erst durch die Mithilfe Jener volkstümlich zu beleben; hatten die Spanier auf dem hieraus bereiteten Boden wirklich das Drama geschaffen, und der wunderbare Mithras dieses mit der Halte aller menschlichen Lebensformen erfüllt, so erweckte großen deutschen Dichtern das Bewußtsein der Bedeutung dieser Schöpfung, um Aischylos und Sophokles über zwei Jahrtausend weg verständnißvoll die Hand zu reichen. So an dem Quell der neuerung und Befruchtung wahrer, vollbildender Kunst nicht gelangt, fragen wir: wollt ihr diesen Quell neu verstopfen Pfütze für die Ernährung von Ungeziefer werden lassen? Bis zu diesem Theater unserer größten Dichter vordrang, der einzige und wahrhafte Fortschritt im Entwicklungsgange der geborenen Kunst; was ihn bei den Italienern aufhielt, so ablenkte, die Erfindung der modernen Musik, ist — Dank den einzig großen deutschen Meistern — endlich das letzte ermög Element der Geburt einer dramatischen Kunst geworden, vor Ausdruck und Wirkung der Griechen noch keine Ahnung haben Jede Möglichkeit ist gewonnen, das Höchste zu erreichen: ein platz ist da, vor welchem sich durch ganz Europa allabend Volk sammelndrangt, wie von unbewußtem Verlangen getrieben wo es nur zu müßigem Ergehen angelockt wird, die Loj Räthsels alles Daseins zu erfahren, — und ihr bezweifelt hier wirklich das Einzige zu gewinnen ist, dem ihr verge jedem Irrwege ziellos nachzuströben euch abmüht? —

Wollen wir nun versuchen, diesem Theater, an dessen Beruf bei Verständigen wie bei Unverständigen die größten Zweifel bestehen, ge-  
richtliche Bahnen auszufinden, so müssen wir zuvörderst die besondere  
Eigenthümlichkeit der mimischen Kunst und ihres Verhältnisses zu den  
sonst gültigen Kunstgattungen näher in das Auge fassen.

Was ein besonnener Überblick der geschichtlichen Beziehungen des  
Theaters zur Entwicklung der Künste im Allgemeinen so ersichtlich  
macht, das erklärt sich nämlich andererseits deutlich und überzeugend  
überum aus einer genauen Erwägung der theoretischen Beschaffenheit  
der hier in Beziehung zu einander tretenden menschlichen Kunstfähig-  
keiten. — Offenbar entspringt jeder Kunsttrieb zu allererst aus dem  
Nachahmungstrieb, aus welchem sich dann der Nachbildungss-  
trieb entwickelt. Unter immer komplizirterer Vermittelung bildet der  
Künstler, endlich der Litteraturpoet Dasjenige nach, was der Mime  
unmittelbar an sich selbst nachahmt, und dieses zwar mit der  
vollständigsten Bestimmtheit. Durch gesteigerte Vermittelung ge-  
ht der Litteraturpoet zu dem Material der Begriffe, aus welchem  
die Nachahmung des Lebens konstruirt, der bildende Künstler zu  
dem Material der ästhetischen Formen: die beabsichtigte Täuschung,  
in welche es zu gar keiner Wirkung in allen diesen Künsten gebracht  
kann demnach hier nur durch das Mittel einer Übereinkunft ge-  
hen, welche sich für den Künstler auf die Gesetze der Technik, für  
das Publikum auf denjenigen Grad erlangter Kunstbildung bezieht,  
inwieweit dessen es fähig ist, auf jene Gesetze der Technik willig einzu-  
gehen. Nun ist zu beachten, daß das wichtigste Glied der Vermitte-  
lung für die vom bildenden Künstler wie vom Litteraturpoeten zur  
Darstellung gebrachte Vorstellung nicht der unmittelbare Lebensvorgang,  
sondern für den Ersteren der durch lebendige Nachahmung ihm selbst  
zu ästhetischer Beurtheilung gebrachte, für den Letzteren sogar der  
noch durch Überlieferung ihm zugeführte, somit nicht der natür-  
liche, unmittelbare Akt oder Vorgang des Lebens ist. Was aber dem  
bildenden Künstler das Modell, dem Litteraturdichter der berichtete

gaben, von welcher Art auch immer sie sind, unmittelbar den ihm vorschwebenden Lebensvorgang darzustellen zu bringen, darauf wird es dem Dichter ankommen müssen. Kommt es für den Zweck unserer Untersuchung nun darauf an, der Natur des Mimen selbst nachzuweisen, was dieiem wirkt, um, trotz seiner so ungemein vermögenden Kunst, Wahrheit doch erst aus — einem Affen ein Mensch zu machen?

Was die Kunst des Mimen in den Augen der andern so tief stellt, ist dasselbe, was seine Leistungen und Wirkungen allgemein macht. Jeder Mensch fühlt sich dem Schauspieler jeder Charakter ist irgend einem Affekte zugänglich, in welcher Miene, Gebärde, Haltung und Sprache unwillkürlich nachahmt: die Kunst besteht nur darin, dieß ohne Affekt zu thun. In diesem Sinne glückt dem gewöhnlichen Menschen die Lügen die Selbstverstellung; allein aber auch einen andern ohne Affekt und absichtlich, so täuschend nachzuahmen, daß vor sich zu haben glaubt, dieß mit anzusehen setzt die Awe Bermunderung, welche um so angenehmer ist, als die gleiche Kunstfertigkeit Jeder in sich selbst verspürt, und einer höchst wirkungsvollen Ausbildung derselben gegönnt. Deshalb hält sich auch ein Jeder für befähigt, über das Spiel eines Schauspielers zu urtheilen. — Nun denke man sich das Modell des Malers und Bildhauers zu fortgesetzter B

wordene Modell endlich zur Korporation sich gestaltend, das in der Umgebung in gleicher Weise wie seine Gebärde zu realer Täuschung herrichtend, — so läßt sich leicht

daß es hiermit schon ganz allein hinreichend auf die Masse ganz gleichviel, welchen Vorgang darzustellen ihm beliebt: der außer der täuschenden, lebendige Vorgänge überhaupt nach der Maschinerie setzt Alles in diejenige angenehme Verweltlichung, welche in erster Linie das eigentliche Vergnügen am Theater ist. Man könnte das Theater, auf dieser natürlichen Grundlage, dem Erfolge einer geglückten Sklavenempörung, einer Umwälzung des Verhältnisses zwischen Herrn und Diener vergleichen. In der That weist auch das heutige Theater einen ähnlichen Erfolg auf: der Erfolg des Dichters, des Bildners nicht; oder vielmehr es nimmt der Dichter und Bildner in seinen Dienst: diese machen ihm zurecht, was er nicht will; der Kritiker stellt ihm das Zeugniß aus, welches in der That von Negern zu erlaufen ist, und kraft dessen ein jeder sich für einen Weißen halten darf: die nicht minder beliebte Autorität nimmt sich würdevoll der Sache an, die Majestät der Krone ihren Mantel zum prunkenden Schutze darüber — und das „Hoftheater“ unserer Tage steht da.

Der Künstler steht nun wieder Maler, Bildhauer und Litteraturkritiker da, der nicht begreift, was sie damit zu thun haben sollen. Ahnen sie, daß sie ihre Arbeiten jetzt ohne Modell, nach bloßer Abstraktion von älteren, einst lebensvollen Kunststilen herausquälen müssen, wenn sie doch des Modells bedürfen, dieses in jener merkwürdigen Universitätschule der entlaufenen Sklaven ein ganz anderes geworden ist, und ganz anders sich zu gebärden gelernt hat, dem Zwecke ihrer Kunst dienen kann? Was bleibt ihnen nun als gerade durch ihr eigenes fortgesetztes Schaffen den ungesunden Einfluß des Theaters auf das Ersichtlichste aufzudecken? Denn, wenn dieses vertritt ohne den wahrhaft ergiebigen Erneuerungsweg, nämlich, oder, wird auf Wirkung gezielt, so nimmt ihr künst-

verächtlich „theatralisch“ nennen? Wir bezeichnen das gegenwärtigen Theater ausgehende Schwächung, Verbildung, Zerrung des allgemeinen Geschmacks; zugleich aber, aus Theater seiner ungemein populären Wirksamkeit wegen, auch auf die Sitten seinen unwiderstehlichen Einfluß. Wir zeichnen wir dadurch einen tiefgehenden Verfall der Öffentlichkeit, von welchem zu retten ein ernstes und edles Bemühen. Nur aber indem das Theater selbst ernst und bedeutend gefaßt wird, kann dieser Bemühung Erfolg versprochen werden.

So viel für jetzt über die Macht des Theaters; wie kommen sein wird, können wir erst erkennen, wenn wir diese Macht richtig auffassen, und dieses thun wir nur dann, wenn wir sie, ohne falsche Verachtung, der mimischen Kunst selbst

---

## VIII.

Als wir im Verlaufe der vorangehenden Untersuchung das Verhältniß des nur nachahmenden Mimik zu dem wirklich nachbildenden, des Künftler als demjenigen des Affen zum Menschen ähnlich setzten, hatten wir Nichts weniger im Sinne, als eine eigent-

Geringschätzung seiner Eigenschaften. Wie nahe auch immer, namentlich in der erregteren Sprache des Affektes, ein solcher Aus-

Bei ähnlichen Vergleichen liegen möge, so bestimmte uns doch der ganz andere Beweggrund, aus einem der populärsten Fassungs-

naheliegenden Verfahren der Natur das treffendste Analogon das von uns zu erörternde Verhältniß zu gewinnen. Wollte sich dichten Künftler schämen, als zur Nachbildung der Natur besitzen ursprünglich nur nachahmenden Mimik sich zu erkennen, so sollte der Mensch sich nicht minder schämen, in der Natur sich als verfeinerten Affen wieder zu finden: hieran würde er aber sehr thöricht sein, und beweisen, daß es mit Dem, wodurch er sich vom unvernünftigen Affen unterscheidet, bei ihm nicht sehr weit her sei. — Sehr voll wird das angezogene Analogon aber dadurch, daß wir, unsere Kunst vom Affen zugegeben, uns nun fragen müssen, warum die Natur ihren letzten Schritt vom Thiere zum Menschen nicht vom

Elephanten oder vom Hunde aus machte, bei welchen wir doch entschieden entwickeltere intellektuale Anlagen antreffen, als beim Affen? Diese Frage können wir nämlich, für unseren Zweck sehr ersprießlich, durch die andere Frage beantworten: warum aus einem Gelehrten kein Dichter, aus einem Physiologen kein Bildhauer und Maler, ja — um der bekannten aus schönem Munde einem Czaren gegebenen Antwort zu gedenken — aus einem russischen Staatsrath keine Ballettänzerin werden kann? — Es liegt in der Entscheidung der Natur für den Affen zu ihrem letzten und wichtigsten Schritte ein zu tiefes Nachsinnen aufforderndes Geheimniß: wer es vollständig ergründen, konnte und vielleicht Aufschluß darüber geben, warum die weisesten Staatseinrichtungen zerfallen, ja die erhabensten Religionen sich überleben, um dem Aberglauben oder dem Unglauben zu weichen, während die Kunst ewig neu und jung aus den Trümmern des Daseins hervorwächst.

Nach der Bedeutung, welche wir hiermit diesem Thema beilegen, dürfen wir hoffen, uns keinem aufreizenden Mißverständnisse mehr aussetzen, wenn wir für unsere weitere Untersuchung zunächst an das Analogon von Affe und Mensch allen Ernstes noch anknüpfen. Je ihm glauben wir nämlich, wenn wir dabei das Verhältniß der nachahmenden zu der nachbildenden Kunstfähigkeit des Menschen festhalten, zugleich ein sehr förderliches Licht zur Beleuchtung des Verhältnisses des Realismus und des Idealismus in der Kunst, von welchen leichtlich so viel geredet wird, gewonnen zu haben.

Was den bildenden und dichtenden Künstler bei der Berührung mit dem Mimen anrührt, und mit einer nicht ganz dem Widerwillen des Menschen gegen den Affen unähnlichen Empfindung erfüllt, ist nicht Das, wodurch er von diesem verschieden, sondern Das, worin er ihm ähnlich ist. Auch was der eine nachbildet, der andere nachahmt, ist das Gleiche: die Natur; der Unterschied liegt in dem Werk und dem angewendeten Mittel. Der Bildner, welcher das Modell der Dichter, welcher den berichteten Vorgang nicht in voller Wirklich-



geben kann, verzichtet auf die Darstellung so vieler Eigenthums Gegenstandes, als ihm zu opfern nöthig dünkt, um eigenschaft desselben in so potenzirter Weise darzustellen, der Charakter des Ganzen sofort erkennbar wird, und so Blick an dieser einen Seite sich Das zeigt, was durch die Klugung aller Seiten des Gegenstandes nur der physiologischen, künstlerischer Anschauungsweise, der ästhetischen Beurtheilung ist: eben der des bildenden und dichtenden Künstlers, werden kann. Durch diese Beschränkung gelangt der Bildner nicht zu jener Steigerung des Gegenstandes und seiner Form, welche dem Begriffe des Ideales entspricht, und durch die glückliche Idealisierung, d. h. Realisierung des Ideales, wird eine Wirkung, welche die unmögliche Erschauung des Gegenstandes von allen Seiten seiner räumlichen und zeitlichen Existenz in dem Sinne vollständig ersetzt, daß diese Art der Darstellung als die einzig erfolgreiche, ja nur mögliche des an sich sichtbaren wirklichen Gegenstandes erkannt wird.

In dieser idealen, einzig wahren Kunst tritt nun aber der Mimen die Thatsächlichkeit der räumlich und zeitlich sich bewegenden Erscheinung, und macht dem vom Bilde auf ihn Blickenden etwa den Eindruck, wie das Spiegelbild, welches aus dem Spiegel aussteigen und im Zimmer vor uns auf und ab schreiten könnte. In den ästhetischen Hinblick muß diese Erscheinung etwas Idealisches haben; und lernt man die Kunst des Mimen kennen, wie sie großen Schauspielern zu jeder Stunde gelingt, kennen, — sehen wir, mit einem Garrick zu Gast in diesem Augenblicke einen verzweifelden Vater mit seinem Kinde in den Armen, im andern einen gelbverscharrten Geizhals, einen seine Frau prügelnden betrunkenen Matrosen, so erfüllt von der Idealität der reinen bildenden und dichtenden Kunst, wohl leicht der Athem und zugleich die Lust vergehen, die sichtbaren Menschen gemüthlich scherzend auf das Wohl der

Kunst anzustoßen, wozu dieser wiederum jederzeit höchst willfährig ist — Ist dieser Mime ein unvergleichlich Höherer, oder ein unter allen Vergleich Geringerer? Wohl weder das Erstere noch das Letztere, nur ist er ein durchaus Anderer. Er stellt sich auch als das unumwundene Glied der Natur dar, durch welches diese absolut realistische Mutter alles Daseins in euch das Ideal berührt. Gleichwie letztere menschliche Vernunft den alltäglichsten und gemeinsten Akt der Kunst auszuführen vermag, diese aber doch nie müde wird in immer neuen Fülle der Erkenntniß der Vernunft sich aufzudrängen, so zeigt der Mime dem Dichter und Bildner immer neue, unerhört mannigfaltige Möglichkeiten des menschlichen Daseins, um von ihm, der keine eine dieser Möglichkeiten erfinden könnte, verstanden und selbst zu einem höheren Dasein erlöst zu werden — Dieß ist der Realismus in ihrem Verhältniß zum Idealismus. Beide gehören dem Gebiete der Kunst an, und ihre Unterscheidung liegt in der Nachahmung und Nachbildung der Natur.

Wie weit es der Realismus der Kunst in diesem Sinne, gerade ohne Verührung mit dem Idealismus, bringen kann, ersehen wir an der theatralischen Kunst der Franzosen, welche ganz selbständig sich zu einem solchen Grade von Virtuosität entwickelt hat, daß das moderne Europa einzig nach ihren Gesetzen sich richtet. Sehr hilfreich zur weiteren Durchführung des zuvor aus dem Gebiete der Physik angezogenen Analogons erscheint uns ein Ausspruch Voltaire's, in welchem er seine Landsleute als eine Mischung von Affen und Tigern bezeichnet. Es ist in der That auffallend, daß dieses Volk den anderen Völkern Europa's hauptsächlich unter zwei typischen Charakterzügen schnell erkenntlich geworden ist: zierlich bis zur läppißen Gewandtheit, namentlich hüpfend und plaudernd: anderntheils grausam bis zum Blutdurst, wüthend zum Angriffe springend. Einen solchen springenden und zugleich zierlich hüpfenden Tiger zeigt uns die Geschichte als den eigentlichen Begründer der modernen französischen Civilisation: Richelieu (nicht minder wie sein großer Vorgänger Richelieu)

leidenschaftlich gern Ballet, und machte sich, wie uns erzählt wird, durch einen skandalösen Tanz vor der Königin von Frankreich lächerlich, daß er seinen ganzen Ärger hierüber als Tiger

Das war der Mensch, vor dem kein edler Kopf in Frankreich in Kumpfe feststand, und der zugleich die allmächtige Akademie leitete, durch welche er den französischen Geist in die heute noch herrschenden Geseze einer bis dahin ihm ganz fremden Konvention zwängte. Alles gestatteten diese Geseze, nur nicht das Aufheben der Idealität; dagegen eine Verfeinerung des Realismus, eine allmächtige Verzierlichung des wirklichen Lebens, wie sie nur die erfolgreiche Anleitung der von Voltaire gerügten Affen einer Landsleute zur Nachahmung höfischer Lebensformen erreicht

konnte. Unter diesem Einflusse gestaltete sich das ganze wirkliche Leben im theatralischen Sinne, und das eigentliche Theater unterschied sich vom wirklichen Leben nur dadurch, daß, wie zur gegenseitigen Unterhaltung, Publikum und Schauspieler zu Zeiten die Plätze wechselten.

Es ist vielleicht schwer anzugeben, ob der Grund zu dieser Ausbildung des Lebens ein allgemeines Talent der Franzosen zum Theater war, oder ob durch die konventionelle Verkünstelung des Lebens alle Menschen nun auch erst zu talentvollen Schauspielern wurden. Der Wahrheit ist wirklich der, daß jeder Franzose ein guter Schauspieler ist, und daß denn auch das französische Theater mit all' seinen Gewohnheiten und Anforderungen in ganz Europa wiederum nur nachgeahmt wird. Nun wäre dieser Erfolg für Europa gerade nicht zu belachen, wenn es der theatralischen Kunst in Frankreich möglich gewesen wäre, sich selbst durch Aufnahme des Ideales des Bildners zum Richters dem eigentlichen Zwecke des Theaters im hohen Sinne zu erheben. Nicht ein Stück von idealer Richtung oder Bedeutung ist für die französische Bühne geschrieben worden; dagegen blieb das Theater immer nur auf die unmittelbare Nachahmung des realen Lebens angewiesen, was ihm eben so merkwürdig leicht fiel, weil das Leben selbst wiederum nur eine theatralische Konvention war. Selbst

da, wo für die Darstellung gesellschaftlich erhöhter oder entrückter Lebenssphären die ideale Richtung noch jeder der Nation ganz von selbst sich bargeboten hat, und erst gerade vollständig, wurde es von dieser Richtung durch ein Irrkonvention abgelenkt. Damit es immer nur bei der Nahe der Realität bleiben könnte, wurde der Versailler Hof, welcher ganz nach theatralischen Effektanforderungen konstruiert war, ziger Typus des Erhabenen und Edlen vorgehalten; es Thorheit und absurder Geschmack erschienen, die griechisch-römischen Heroen, wollte man sie in höchster Würde darstellen, habenere Sprache reden, noblere Attitüden annehmen, überhaupt denken und handeln zu lassen, als den großen König und sein die Blüte Frankreichs und des großen Jahrhunderts. Man endlich Gott selbst sich dazu verstehen, mit dem höflichen „Vorgerebet zu werden.

So hoch nun also auch der französische Geist sich über meine Leben zu erheben trachten mochte, die erhabensten seiner Imagination waren überall durch greifbare und sichtbare Lebensformen begrenzt, welche nur nachzuahmen, nicht aber bilden waren: denn nur die Natur ist das Objekt der Nachbildung, während die Kultur nur Gegenstand der Nachahmung sein kann. Ein unseliger Zustand, in welchem haftig nur eine Affennatur sich wohl fühlen konnte. Gegen keine Empörung des Menschen möglich; denn dieser tritt auf seinen Blick auf das Ideal aus dem Kreise der Natur selbst heraus. Aber der „Tiger“ konnte auf Empörung verfallen. A sein Weibchen um die Guillotine abermals — getanzt (denn Tanz geht es nun einmal beim Franzosen nicht ab!), und im Blute der Gesetzgeber seiner Kultur sich berauscht (wir kennen Ehrentrank des Pariser Septemberfestes!), war diese wilde nicht anders zu bändigen, als durch Loslassen auf die Raubmarat — der Tiger, Napoleon — der Tigerbändiger: die

Symbol des neuen Frankreichs. — Ohne Theater war aber der Tiger zu bändigen: der Affe mußte zur Zähmung helfen. Jahrhunderte lang, bis zur Revolution, als der schlechteste Soldat bekannt und solcher namentlich von den Deutschen verspottet, gilt die französische Armee seitdem für die beste. Wir wissen, daß dieser Erfolg einerseits durch eine alles Selbstgefühl zermalmende Disciplin, andererseits durch die glückliche Verwebung der Interessen der Tiger- wie der Affen-Armee bezweckt und aufrecht erhalten worden ist: das neue Trugbild, welches an die Stelle des ehemaligen Versailler Hofnimbus getreten, die genügend bekannte, spezifisch französische „Gloire“, deren wir nur insoweit zu erwähnen haben, als in ihr eben ein neuer Ausdruck für dieselbe theatralische Konvention gewonnen ist, welche nunmal bei dem Franzosen an die Stelle der Natur getreten ist, und welche hinaus er gar nicht sich ver setzt denken kann, ohne, wie schon früher einmal es ausdrückten, zu glauben in das Chaos zu müssen.

Welche merkwürdigen Veränderungen die Umtaufe des französischen Charakters durch die Revolution bei diesem großen und zu so wichtigen Geschicken bestimmten Volke hervorgebracht hat, dieß möchten wir gern von einem hierzu berufenen Kulturhistoriker, der mit uns auf den gleichen Standpunkt stellen könnte, eingehender betrachtet zu sehen. Die Mischungen und Brechungen dieses Volkscharakters, den wir bei so episodischer Betrachtung natürlich nur nach der typischen Allgemeinheit, wie aus der Vogelperspektive, überblicken konnten, zeigen bei sehr naher Beurtheilung gewiß nicht mindere Anzeichen zur Bildung des Reinmenschlichen, als deren sonst bei den Gliedern der europäischen Völkerfamilie anzutreffen sein mögen. Immer wird gerade der sehr frei blickende Franzose mit besonderer Vereiflung auf die Möglichkeit einer völligen Neugeburt des Charakters des Volkes sehen. Er muß sich im Betreff des heutigen Zustandes befinden, daß ihm vor der Zerstörung des Trugbildes der „Gloire“ liegt, weil er nicht weiß, ob hinter dieser glänzenden Theaterdecoration,

Richard Wagner, Ges. Schriften VIII.

würde sie hinweggezogen, nicht der Tiger wieder hervor springe. Er wäre vielleicht damit zu beruhigen, daß hinter dieser, außen bemalten Theaterkoulisse, schon jetzt der mit der Wand derselben sehr wohl vertraute hüpfende Affe stehe. trösten würde, zu finden, daß die Eitelkeit und der Eitel selbst der militärischen Bravour seines Volkes so sehr zu stimmen, vielleicht nicht minder als die imperiale Disciplin zur des Tigers verholzen haben, und, da das Vergnügen dem so über Alles geht, daß er auch die Kunst nur unter der Amüsements versteht, am Ende auch jetzt ihr altes polizeil gern allein wieder zu übernehmen befähigt sein dürften?

Doch genug! Möglicherweise finden wir noch einen Trost. Wenden wir daher von den Franzosen, bei denen wie Theater und theatralische Virtuosität zu gewahren hat jetzt nach Deutschland zurück, um zunächst in genaueren zu nehmen, wie dieses Theater und seine Virtuosität auf heimischen Boden sich ausnimmt.



## IX.

„Ringe, Deutscher, nach römischer Kraft, nach griechischer Schönheit!  
Beides gelang dir; doch nie glückte der gallische Sprung!“

So ruft Schiller dem deutschen Genius zu.

Doch wie, wenn der Bär tanzen sollte wie der Affe, um sein  
zu verdienen? — Ein widerlicher Anblick, lächerlich und traurig  
leich! —

Das deutsche Tempo ist der Gang, das „Andante“, welches beß-  
auch in der deutschen Musik sich so mannigfaltig und ausdrucks-  
entwickelt hat, daß es von Musikfreunden mit Recht für die  
natürliche deutsche Musikgattung, seine Erhaltung und sorgsame Pflege  
eine ästhetische Lebensfrage des deutschen Wesens erklärt wird.  
In diesem gelassenen Gange erreicht der Deutsche mit der Zeit Alles,  
vermag das Fernstliegende sich kräftig anzueignen. Deutsche  
Dancer lernten und lehrten in Italien; im deutschen Dichter lebten  
großen Spanier fort, als sie von der Bühne ihrer Heimath durch  
französischen Einfluß verdrängt worden; und während den Eng-  
ländern die Aufführungen ihres Shakespeare zu Circus-Evolutionen  
worden, erklärte der Deutsche aus diesem ihren Wunder sich die  
menschliche Natur. Mit diesem Gange erreichte Goethe, vom Götz

zum Schutze gegen die Rauheit des Klimas und der  
fen, um dem kräftig schlanken Leibe, dessen Anlage zu  
selbst der für alles Südliche so enthusiastisch eingenomme  
mann lebhaft erkannte, seine innere Wärme zu bewah  
adelig ruhige Gang, mit dem Egmont das Schaffot beschr  
den glücklichen Dichter durch das Wunderland der Myrth  
Lorbeers, von den in Marmorpalästen an zartesten  
dahinsiechenden Herzen zur Erkenntniß und Verkündigung des  
Mysteriums des ewig Weiblichen, des unvergänglichen  
welches, sollte einst die Religion von der Erde verschwin  
das Wissen ihrer göttlichsten Schönheit uns ewig erhalten  
lange Goethe's „Faust“ nicht verloren ging.

Wie sonderbar, daß, wenn unter deutschen Litteratur-  
die Rede von Idealismus und Realismus anhebt, sogleich  
Vertreter des letzteren, dagegen Schiller als Idealist  
wird. Hatte Goethe selbst durch Aussprüche hierzu Veranla  
geben, so ist doch aus dem ganzen Charakter der Goethe'schen  
tätigkeit, namentlich aber aus seinem Verhalten zum Theater  
wie wenig mit solch' einer Bezeichnung das Richtige gesagt  
bar verhielt er sich, im Betreff seiner eigentlichen hohen Sch  
zum Theater viel mehr als Idealist, wie Schiller: denn  
der Mahen zu einem Faustsublime mit tiefem Charakter



Rephistopheles dem als Gewölz dahinschwebenden Zaubermantel  
nachsieht. Er lebte eben länger als Schiller, und verzweifelte  
der deutschen Geschichte: Schiller lebte kurz genug, um nur den  
Kessel zu hegen, welchen zu bekämpfen er so edel sich eben bemühte.  
Er hat ein Menschenfreund für ein verwahrlostes Volkswesen gethan,  
das Schiller für das deutsche Theater that. Zeichnet sich in dem Gange  
seiner dichterischen Entwicklung das ganze ideale Leben des deutschen  
Theaters ab, so ist zugleich in der Reihenfolge seiner Dramen die  
Geschichte des deutschen Theaters und des Versuches seiner Erhebung  
zur populär-idealen Kunst zu erkennen. Es dürfte zwar schwer  
sein, zwischen den bereits von voller dichterischer Größe erfüllten  
„Kabern“ und „Fiesko“ und dem rohen Geiste der Anfänge des  
deutschen Theaters im sogenannten englischen Komödiantenwesen  
einen Vergleich zu ziehen: bei jedem Vergleiche des Schaffens unserer  
deutschen Meister mit den ihnen aus dem verwahrlosten Volksleben  
herauskommenden Erscheinungen werden wir aber stets auf dieses  
schmerzliche, gänzlich unausgleichbare Misverhältniß stoßen. Besser  
läßt sich die Übereinstimmung von da an, wo wir an Schiller  
den Erfolg seiner Beobachtung der Eigenschaft und Fähigkeit  
des Theaters wahrnehmen. Dieser ist in „Kabale und Liebe“ un-  
überbittbar: vielleicht ist dieses Stück der zutreffendste Beleg dafür,  
was bei voller Übereinstimmung zwischen Theater und Dichter bis-  
hin in Deutschland geleistet werden konnte. — Bis zur natur-  
gemäßen Nachahmung der umgebenden bürgerlichen Welt hatten es  
schon trefflichen, wahrhaft deutsch athmenden Schauspieler der glück-  
lichen Epoche der Neugeburt auch des deutschen Theaters gebracht:  
Bewiesen hierin nicht weniger Talent als irgend eine andere  
Schule, und machten der deutschen Natur, für welche Lessing seine  
tragischen Kämpfe geführt, keine geringe Ehre. Blieb ihnen das  
als aller Kunst unkenntlich, so ahmten sie doch mit realer Treue  
die lebendige, ungeschminkte Natur nach, von deren Einfachheit,  
Reinheit und Gefühlswärme es sich sehr wohl endlich auch nach

der großen Wäpfer herunterbrachte. Wir werden auf-  
zurückkommen.

Für jetzt verfolgen wir Schiller bei seinem gewaltigen  
Ausjagen aus jener bürgerlichen Sphäre in das Reich der Idee.  
„Don Carlos“ mußte es sich entscheiden, ob der Dichter,  
endlich dem Theater den Rücken wenden, oder an seine  
Hand es mit sich in jene höheren Regionen ziehen sollte.  
dem deutschen Geiste gelungen war, ist und bleibt erst  
welcher Sprache der Welt, bei Spaniern, Italienern oder  
finden wir Menschen aus den höchsten Lebenssphären, Ma-  
spanische Granden, Königinnen und Prinzen, in den he-  
gärtetsten Affekten mit solch' vornehmer, menschlich adeliger  
zugleich so fein, witzig und sinnvoll vieldeutig, so ungezwun-  
voll, und doch so kenntlich erhaben, so drastisch ungem-  
brüchlich? Wie konventionell und geschraubt müssen uns  
die königlichen Figuren eines Calderon, wie vollständig lä-  
gar die höfisch-theatralischen Marionetten eines Racine  
Selbst Shakespeare, der doch Könige und Knecht gleich-  
wahrhaftig sprechen lassen konnte, war hier kein Ausreißer  
denn die vom Dichter des „Don Carlos“ beschrittene  
Erhabenen hatte sich dem Blicke des großen Briten noch  
Und mit Absicht verweilen wir hier nur bei der Sprache,  
der Personen des „Don Carlos“, weil wir uns eben so gleich

in einem hoffnungsvollen Grade: denn hier zeigte sich, wie im Dichter  
 und im Schauspieler, die ideale Anlage des Deutschen. Sein Aus-  
 gangspunkt blieb die naturgetreue Nachahmung des wirklich vertrauten,  
 überhaupt der natürlichen deutschen Sitte entsprechenden bürgerlichen  
 Lebens, — des „Andante“: was von hier aus zu gewinnen, war der  
 höhere Schwung, die zartere Leidenschaft des erhabeneren „Allegro“; sie  
 zu erreichen, denn Schiller's Gebilde trugen keine gemachte,  
 conventionelle, unnatürliche, sondern die wahre, naturabelige, rein mensch-  
 liche, gemüthvolle Bornehmheit an sich. Diese Schauspieler waren so  
 bescheiden in der Beurtheilung ihrer Fähigkeiten, daß sie durch die  
 Adoption der ungewohnten, unbürgerlichen Jamben in Unnatur und  
 Degeneration zu verfallen fürchteten; um sich auf der neuen Bahn ge-  
 zu halten, zogen sie als Studie es vor, diese Jamben in Prosa  
 aufgeschrieben sich zunächst vorzulegen, und so erst allmählich, nachdem  
 der Naturaccent der Rede gesichert, zur Aneignung des rhythmischen  
 Verses vorzuschreiten, — ungefähr so, wie es vernünftig wäre,  
 in der Oper, möge der Text noch so trivial sein, dieser von  
 Sängern erst richtig zu sprechen erlernt würde, ehe es zum Ein-  
 setze des Gesanges kommt. Die an sich wahrlich nicht unliebenswür-  
 dige Gefahr lag bei dem Fortschreiten in dieser Entwicklungsphase der  
 deutschen Schauspieler nur darin, daß der gründliche Natürlichkeits-  
 streben beim Affekt nicht in groteske Hektigkeit und allzu wahre Sinn-  
 leere ausarte. Goethe und, ihm verständnißvoll zur Seite sich  
 stellend, Schiller griffen zu demselben Mittel, zur Bändigung dieses  
 Ueberungestüms, welches die Gesetzgeber des französischen Theaters  
 dauernd angewendet hatten, um ein für allemal jede Natur aus  
 dem Theater zu verbannen. Sehr belehrend ist es, wie in diesem Bezug Benj-  
 amin Constant in seinen „Réflexions sur le théâtre Allemand“ sich aus-  
 spricht: das Naturwahre des deutschen Theaters, welches er, da es  
 mit solcher Reinheit, Treue und zarten Gewissenhaftigkeit in  
 der Darstellung kommt, höchlich bewundert, glaubt er den Franzosen fort-  
 für unerlaubt halten zu müssen, da einerseits diese nur auf

das Nützliche, d. h. den theatralischen Effekt, ausgingen, andererseits in der Anwendung des Naturwahren ein solch' starkes Effektmittel lag, daß, gäbe man ihnen dieses frei, Nichts wie solche Effekte von ihnen angewendet werden würden, und unter ihren Übertreibungen auf dieser Seite hin alle Wahrheit und guter Geschmack, ja selbst die Möglichkeit des wirklich Natürlichen verschwinden müßten. Die Folge der Entwicklung des französischen Theaters bei Freigebung der Regeln hat sich denn auch richtig dieser Voraussetzung entsprechend herausgestellt: wir werden zu unserer tiefen Beschämung zu erheben haben, wie auch hieraus, unter der Herrschaft der Reaktion gegen den deutschen Geist, der letzte Ruin der deutschen theatralischen Kunst, ja aller deutschen Kunst herbeigeführt wurde. Weise vorbeugend ließen unsere großen Dichter die Schauspieler durch Zubereitung einiger regelrechter französischer Stücke die Vortheile der Kultur auch für die Kunst empfinden lernen, um so, es vor der Strylla wie der Chariklo bewahrend, als muthige Odysseuse das Schiff des deutschen Theaters, welches die letzte und höchste Glorie der lange duldbenden Natur tragen sollte, in den Hafen seiner neuen, idealen Heimath zu steuern.

Nun schufen und wirkten die Herrlichen in neu belebter Hoffnung andauernd zusammen: über der Freude an Schillers Schaffen vergaß Goethe selbst zu dichten, und half dem Theater nur desto förderlicher. So entstanden, in unmittelbarster bildender Wechselbeziehung zu dem Theater, diese hehren Dramen, die, wie jedes von ihnen, vom „Wallenstein“ bis zum „Tell“, eine Eroberung auf dem Gebiete des ungekannten Ideales bezeichnete, nun als die Säulen der einzigen wahrhaften Ruhmeshalle des deutschen Geistes dastehen. Und dieß ward mit dem Theater vollbracht. Ohne große Genies in ihren Reihen auftauchen zu sehen, war die ganze Körperschaft der Schauspieler jetzt vom Geiste des Ideales angehaucht, und ihr Erfolg zeigte sich in der gewaltigen Sympathie, welche alle Gebildete jener Zeit, die Jugend, das Volk für das Theater erguß, da diesen nun der Geist ihrer großen Dichter fast sinnfällig

ich aufging, und sie selbst, eben durch das Theater, zu Theilhaber großer, menschenadelnden Ideen machte. —

hon aber nagte der Wurm an dieser Blüthe: ihre Frucht sie nur treiben, wenn der Baum mit breiten Wurzeln und tief in den Boden des vollen Volkslebens, überallhin lebend und gestaltend, einbringen konnte. Wir sahen, wie die des Volkes sich weit für diese Empfängniß öffnete: wir sahen seine Thaten, — wir lernten aber auch seinen Lohn kennen.

Es ist höchst merkwürdig, und gehört dem unvergleichlichen Charakter der deutschen Geschichte ganz eigenthümlich an, daß, wie es aus der Ferne, von unserer Zeit aus gesehen, erkennen läßt, der an der deutschen Kunstblüthe nagte, derselbe Dämon auch dem politischen Aufschwunge der Deutschen verderblich

war es dem Czaren nicht gelungen, aus einem russischen Staatsmann einen Ballettänzer zu machen, so fand er es doch möglich, aus dem deutschen Postenreißer einen russischen Staatsrath zu Stande zu bringen. August von Roxebue bereitete Schiller und Goethe einen kleinen Heerde ihres ungeheuren Wirkens, dem stillen, in Weimar, die ersten Verlegenheiten und Ärgernisse der Kunst und Verwirrung. Ein sonderbares, jedenfalls nicht unbegabtes, nicht sinniges, eitles und schlechtherziges Wesen, das der Ruhm nicht ärgerte. All' ihr Wirken war so neu und kühn: war es zu stören? Er machte Theaterstücke von jedem Geschmack, mit dem nur Etwas anzugeben war; Ritterstücke, Zoten, endlich — um die Sache recht beizukommen — Rährstücke. Alles, was von den Reigungen, schlechten Gewohnheiten und schlechten Anlagen der Publikum und Schauspielern vorhanden war, riefte er auf und brachte es in's Spiel. Benj. Constant's Vorausschau begann sich in Erfüllung zu erfüllen: das Monstrum des Melodrama's war geboren; es mußte mit Gewalt nach Deutschland gebracht werden, wär' es nur, so wie Goethe durch den „Hund des Aubry“ zur Niederlegung der

Theaterdirektion in Weimar zu vermögen. Aber man wollte zu wirklichen Herrschaft des Niederträchtigen gelangen. Eine besondere neue Mischung war dazu gut. Das Derbe war die erste Grundlage der deutschen Natürlichkeit auch im Theater gewesen: keine reine Schokolade hatte am „Götz“, an den „Räubern“, — an Shakespeare, ja Calderon, der das Derbe sehr gut auch verstand, Anstoß genommen; nur den Franzosen war es verboten worden, und zwar aus demselben guten Grunde, wie das Naturwahre, weil das Derbe ihnen nur als Unschönes gelaufig ist. Die unterdrückte Natur rächte sich: was als Unschönheit nicht gelitten war, kam als Trivialität zum Vorschein. Rozebue arrangirte das „Schlüpfrige“, d. h. das gänzlich Richtige, welches so nichtig zeigt, daß man überall unter allen Falten Etwas bis zur erregten Neugierde endlich wohlverwahrt das Oböne zeigt wird, — aber so, daß die Polizei Nichts dagegen sagen konnte. Nun war der Typus für eine neue theatralische Entwicklung in Deutschland gewonnen. Rozebue schrieb seine staatsrätlichen Berichte nach Petersburg über die hübsche Wendung der Dinge in Deutschland, und befand sich ganz wohl dabei. Da trat am 23. März 1818 ein Jüngling im altdeutschen Rode zu ihm in das Zimmer, und tötete den Staatsrath vollständig zu Tode. — Eine unerhörte, ahnungslos merkwürdige That. In ihr war Alles Instinkt: der russische Geheime Rath handelte aus seinem Instinkt, als er die eigentlich nur leichtfertigen Berichte seines Staatsrathes sich schreiben ließ; nicht minder der Sand, welcher den deutlichen Belegen für Rozebue's politische Unschadlichkeit nichts Anderes entgegen konnte, als — dieser sein Verführer der deutschen Jugend, der Verräther des deutschen Volkes. Die Gerichte zerbrachen sich den Kopf: hier mußte eine furchtbare Verschwörung vorliegen, die Ermordung des Staatsrathes war jedenfalls nur das Vorspiel; nun sollten gewiß die Staatsoberhäupter und der ganze Staat selbst mit daran. Nichts Anderes war aus dem jugendlichen Mörder herauszubekommen, als daß er seine That nicht für jeden Augenblick wider begehren werde, Gott danke, der ihn erlöste.

ihn nun ruhig und heilvertrauend seinem gerechten Sühnungs-  
entgegengeleite. Und hierbei verblieb er, ohne nur einen Augen-  
zu wanken, während einer vierzehnmonatlichen Gefangenschaft,  
eiternden Wunden zerrissen, elend auf dem Schmerzenslager aus-  
redt. — Über diese That machte sich zuerst ein geistvoller Jude,  
Heine, lustig; auch Heine hat, wie uns dünkt, es nicht an Spaß  
über fehlen lassen. Was die Nation darüber empfand, ist nicht  
; gewiß ist nur, daß Rozebue's Geisteserben das deutsche Theater  
örte. Diesem wollen wir nun ernsthaft noch etwas näher zusehen.

---

## X.

Die Richtung, welche das deutsche Theater unter dem Einfluß der von uns bereits näher bezeichneten Reaktion einschlug, nicht wohl ohne bestimmten unmittelbaren Einfluß aus der der politischen Macht in ihrer ganzen verderblichen Tendenz sich zu zeigen. Die neue, verführerische soziale Stellung, welche dem Theater anwies, wurde zum wichtigsten Mittel dieses Einflusses. Gänzlich vom Geiste ihres Volkes abgewandt, hatten bis dahin Fürsten zur Unterhaltung ihrer Höfe nur italienische und französische Opern-, Ballet- und Komödientruppen gehalten: das deutsche Schauspiel war von dürftig sich nährenden, meistens wohl durch industrielle Prinzipale geleiteten und umhergeführten Truppen in ärmlichen Schaubuden dem eigentlichen Publikum einzig anheimgefallen worden. In ihnen konstituirte sich das Theaterhandwerk in demselben und üblen Sinne. Wie nun Alles unter der Einwirkung der Wiedergeburt des deutschen Kunstgeistes einen edleren, menschlicheren Aufschwung nahm, verfielen städtische und fürstliche Theater unter der Leitung wohlwollender und kunstfreundlicher Männer



den der damals seine Freiheit und Würde achtende deutsche Adel vortheilhaft auszeichnete), darauf, sich dieser Truppen, in denen überraschend ernste Talente zeigten, in einem der Kunst fördernden Sinne auch mit bürgerlicher Fürsorge anzunehmen. Ein schönes Spiel (das wichtigste Einwirkungsmittel großer Fürsten!) hatte der kaiserliche Kaiser Joseph II. von Oesterreich gegeben: in Wien war das Hof- und National-Theater entstanden; in seinen beiden Abtheilungen wurde wenigstens mit der Oper und dem Ballet zugleich das deutsche Schauspiel von gut gepflegten, nun in kaiserlichem Dienste stehenden Truppen unterhalten. Dieser ältesten Gründung verdankte Deutschland geraume Zeit hindurch sein bestes Schauspieltheater die längste Pflege und Erhaltung des dem Deutschen eigenthümlichen sogenannten „Naturwahren“, bis dann in neuerer Zeit auch zwar nie selbst auf das Ideale gerichtete, aber immerhin die Grundlage, auf welcher der Deutsche zum Idealen gelangen kann, eine stete Tendenz unter dem allseitigen Einflusse des Niederträchtlichen, welche sonderbare Kunsttendenz wir bald näher zu charakterisiren werden, erschlaffte und sich verlor. Fast überall ward bald das treffliche Vorgang nachgeahmt. Die Höfe (da man ihnen italienische Oper und Ballet, auch, wo es nöthig war, französische Comédie, vorzuziehen lieh), durchaus nur von humanem Wohlwollen erfüllt, liehen das Theater kunstverständigen Männern, meistens von Fach, künstlerischen Leitung: der Herzog von Weimar übergab es seinem Freunde Goethe; in Berlin leitete es ein großer Schauspieler, Iffland. Das war die hoffnungsvolle Zeit; da ging es deutsch und ehrlich her: die künftigen Fortgange wären die Gebrechen aller stehenden Theater-Anstalten auf deutschem Boden bald zur Wahrnehmung gekommen; die richtige Abhilfe, der Weg, das deutsche Theater im Sinne wirklich gesunden deutschen Institutionen, welche ganz anderen Erfordernissen und Gewohnheiten als z. B. denen des Pariser Theaters zu entsprechen haben, edel produktiv zu organisiren, mußte gefunden werden, und wäre bald gefunden worden. —

Nun aber bekam dieß Alles eine andere Bedeutung: war ermordet worden; ein Student im altdeutschen Rode erstochen. Was hatte das zu sagen? Offenbar lag etwas fängliches dahinter. Jedenfalls dünkte es gut, die Rode abzuschaffen, und Kogebue's Sache zur eigenen „Fort mit dem deutschen Kram! Das Theater wird d'honneur des Hofes. Fort, Sachverständige, oder an einen Platz als unterthänige Handlanger! Der richtige Hofmann steht einzig die neue Tendenz.“ Wir erfuhren von einem zwanzigjährigen Jagdjunker, welcher eigens aus dem Grun er Nichts davon verstünde, zum Intendanten eines Theaters wurde; er dirigierte die ihm untergebene Kunstanstalt weit ein Vierteljahrhundert; von ihm hörten wir einmal offen den Rath allerdings werde jetzt Schiller so Etwas wie den „Tell“ nicht schreiben dürfen. Alles wirkte hierbei, wie ja in den meisten Dingen der Weltangelegenheiten, instinktiv, ohne eigentliches Bewußtsein, welches nur dann plötzlich zu leuchten begann, wenn man sich bestimmt darüber zu erklären hatte, was man nicht wollte. Was man dagegen wollte, das stellte sich ja so leicht als das Resultat der sinnlosesten Anordnungen von selbst heraus: das beschämende Bekenntniß aussprechen?

Natürlich mußte zuerst der ideale Punkt der Berührung zwischen Mimen und dem Dichter ausgewischt werden. Das war die Sache. Man fütterte den Mimen mit Lederbissen, und Dichter verhungern. Nun wurde der Schauspieler und die Schauspielerin herausgepußt: kam aber die Sängerin, die Tänzerin, dann sank selbst der vornehme Intendant auf's Knie. Warum sollte sich das der arme Komödiant gefallen lassen? Der ganze Stand ward mit einem gewissen Lach überzogen, der von Weitem wie ein Gemisch aus Heuchelei und Halbgöttlichkeit aussah. Was ehemals nur berühmten französischen Sängerinnen und französischen Ballettänzerinnen beschied

breitete sich jetzt wie ein Duft über den ganzen armen deutschen Romö-  
bantenstand aus, wo es dann den Beliebtsten und am häufigsten  
Dollatschten wie Parfüm, dem unbeachteten Nothnagel doch immer  
noch wie Bratenbust roch. Alles, was von schlechter Anlage und  
Perglosigkeit in der Mimennatur saß, ward, wiederum mit dem  
alles leitenden Instinkt, angelegentlichst hervorgelockt und einzig  
gepflegt: widerwärtigste Eitelkeit und birnenmäßigste Gefallsucht.  
Der Affe in seiner abscheulichsten Gestalt war glücklich aus der  
Goethe-Schiller'schen Verpuppung herausgeschält worden, und es frug  
nun endlich, was man ihm jetzt zum Nachmachen vorhalten  
sollte? — Das war leicht, und wiederum nicht leicht. Wie für  
Kleider, so für das Theater hielt man sich an die Pariser Moden.  
Nachgeschrieben und nachgemacht: damit war man leicht fertig, und es  
saß auch vor. Doch nicht zu jeder Zeit. In Paris, wo jedes  
Stück, allerdings von vielen verschiedenen Theatern, vor einem  
wechselnden ungeheueren Publikum über hundert Mal in einem  
Jahre gegeben werden kann, bringt man jährlich nicht so viel zum  
Vorschein, als das Theater einer kleinen deutschen Landeshauptstadt,  
mit seines geringen Publikums, in einem Monat verschlingt. In  
dem völlig übersehenen Haupt- und Grund-Gebrechen des modernen  
deutschen Theaterwesens, dem Fehler, daß es allabendlich vor einem  
demselben Publikum sich unterhaltend ausnehmen soll, — in  
dem Übelstande, aus dem andererseits die lächerlichste Stümperhaftig-  
keit seiner Leistungen resultiren mußte, bildete sich zugleich die Neme-  
sis für das ganze strafwürdige Beginnen und die letzte Möglichkeit  
einer Rettung vor dem gänzlichen Versinken aus.

Was man mit dem Theater wollte, indem man es unter die  
unmittelbare Verwaltung der Höfe stellte, ward allerdings  
in dem demoralisirenden Einflusse erreicht, der nothwendig von  
aus auf die sonst noch bestehenden, mehr oder weniger industri-  
ellen städtischen Theateranstalten sich erstrecken mußte. Die Direktionen  
für geringeren Theater, meistens ohne alle Subvention, lediglich

auf die Spekulation angewiesen, hatten aus den häufig abenden ihren Vortheil zu ziehen suchen müssen, indem sie und Jedem, was nur Abwechslung gewährte, griffen. Weise füllte sich das deutsche Theater-Repertoire mit einer Masse von besonders zubereiteten, allen Zeiten und allen angehörnden Bühnenstücken. Da nun zu verschiedenen, in verschiedenen Sprachen manches, ja vieles Vortreffliche Theater geschrieben worden ist, so kam dieses nothgedrungen zum Vorschein. Die großen Hoftheater geriethen endlich in die gleiche Lage. Das schreckliche Gespenst: Finanz, vor Friedrich der Große in der Zukunft selbst das Papstthum in gleicher Weise bedrückt sah, erschien auch den Hoftheater-Intendanten. Schon war die bloße Institution des neuen Hoftheaters ein Kompromiß zwischen dem Hof und dem Publikum der Residenz. Der Hof stellte eigentlich nur den prunkenden Anschein und die Unterhaltung dar, das Publikum mußte für die Noth eintreten. So bildete sich die zweite Macht, das Steuern votirende Unterhaus, eine der wichtigsten Einrichtungen — der deutsche Theater-Abonnent. Der unterirdische Krieg bei Belagerungen kann in seinen Folgen nicht interessanter sein, als der wunderliche Minenkampf der Abonnenten mit der Theater-Intendanz. Beide können auf keine Weise Konzessionen nicht mit einander auskommen; auch die Intendanz hat sich, zumal wenn der Monarch über die Verschwendung für Sänger und Tänzer u. s. w. übel gelaunt ist, dem Publikum zu fügen: er muß schließlich zu dem Auskunftsmittel der bedürftigen Stadttheater-Direktoren greifen, mit möglichst Schlechten zu Zeiten auch einmal etwas Gutes bringen; der Abonnent zwar nicht nach Paris, aber doch sonst wohl in näheren oder ferneren deutschen Nachbarschaft gelegentlich zu machen, und von dort, wo irgend günstige Umstände ausfallen, einmal wirklich etwas Beachtenswerthes mit provinzieller Theatralität zu Tage fördern, die Wahrnehmung mitbringt und Lust

In Alles: Gold sei was glänze, so kommt die bisher vertretene  
 nationale Haupttrichtung auf das Niederträchtige dann und wann etwas  
 dem Geleise, was, ärgerlich genug, zu neuen Konzessionen, ja  
 endlich zur völligen Konfusion führt. Trifft es sich nun gar einmal,  
 wenn fremder Gesandter das Verlangen bezeigt, etwas von der im  
 Lande dann und wann besprochenen romantischen deutschen Theater-  
 Natur zu kosten zu bekommen (ungefähr wie der Kaiser von Ruß-  
 land dem Großherzoge von Weimar sich die famosen Jenaer Stu-  
 die gezeigt wünschte); oder findet es sich, daß selbst ein junger  
 oder gar einmal der Monarch selbst nach irgend einer klassi-  
 schen Seite hin eine Schwäche zu erkennen giebt, so tritt endlich  
 Chaos ein. Rezensenten werden um litterarischen Rath befragt,  
 Lyriker als Dichter herangezogen, Architekten als Dekorateurs ver-  
 wendet: Alles reicht sich die Hand, bezeigt sich gegenseitige Hoch-  
 achtung, das Hoftheater wird zum Pantheon der modernen Kunst.  
 Alles gruppirt sich um den glücklichen Rimen, der nun  
 sogar über Kunst und Klassizität zu faseln sich berechtigt fühlt.  
 Ein verstellter Wink, ein Augenzwinkern des Intendanten belehrt  
 den, daß das Alles nicht so gefährlich gemeint sei: worauf  
 die Herrschaften im Grunde ankomme, ach Gott! davon schienen  
 die Kunstschwäger doch keine Ahnung zu haben. Er wisse es!  
 Und die Abonnenten, — das Gespenst? — Nun, sollte man  
 denn nicht zur Raison bringen können? — Man hat Nichts  
 von Schiller und Goethe; im Gegentheil, man legt ihnen noch  
 alle klassischen Dichter bis auf Sophokles mit zu: nur soll  
 vom Schauspieler nicht verlangen, daß er das Zeug ordentlich  
 auswendig lerne, welches man doch am Ende nur äußerst spärlich  
 Wiederholung bringen kann, wie leider alles Übrige auch,  
 mit dem Unterschiede, daß dieses Andere leichter auswendig  
 lernen ist und sehr gut „auf den Souffleur gespielt“ werden

Wirrungsreis. Der Versuch hinter den Koulissen der Aristokratie; dafür ward für die eigentliche Stadtboulevard-Koulisse, mit Allem was dahinter, selbst in das-Kaffeehaus gebracht. Die Theilnahme an Dem, was man da erfuh, bald alles andere Interesse, welches sonst eine Stadt beschäftigen konnte. Eine Theaterheirath, eine neue Liebesstreit, ob man „herausgerufen“ werden würde, Gehaltsverhandlungen, wie viel dafür gezahlt würde, — dieß waren jetzt die Interessen, auf welche sich die gesellige Aufmerksamkeit der schafftsliche Theilnahme der gesamten Öffentlichkeit und aller Städte richtete, in welchen, namentlich unter der Kaiserhöfe, das stehende Theater gründlich Fuß gefaßt hatte. Die Lieblinge, ihre Rivalen, der Kampf Beider, und die Siege. Jetzt ward die Schauspielerhandwerks-Redensart, die tenwitz zum Geist, der Koulissen-Jargon zur Sprache der und der Journalistik, in welcher sich die unsinnigsten Ausdrücke, z. B. „selbstverständlich“, welches offenbar für eine paradoxe erfunden war, mit solcher Behaglichkeit festsetzten, daß der Kritiker sie endlich wirklich erklären, der Ausländer übersetzen zu glauben durfte, wenn Beides nicht unmöglich wäre. — Im Betreff des Theaters die Verbesserung der Universitäten.

welche Hände der deutsche Handel einmal fallen, und aus welcher überlichen Nationalität demnach einst unser Theater sich rekrutiren würde, er würde den „Faust“ nicht einmal als Buch haben drucken lassen; denn jede, auch nur die entfernteste Ähnlichkeit mit einem Musterstücke hätte ihn an seinem Wunderwerke von dessen Veröffentlichung zurückschrecken müssen. Dafür ward denn gerade an diesem Faust die Rache der theatralischen Niederträchtigkeit vollzogen.

In zwei Höhepunkten erhob sich das deutsche Genie in seinen großen Dichtern. Der idealistische Schiller erreichte ihn in der Tiefe des ruhig sicheren Kerns der deutschen Volksnatur; wo Goethe im „Götz“ ausging, dahin lehrte Schiller, nachdem er den herrlichen Kreis der Idealität, bis zur Verklärung des katholischen Dogma's in „Maria Stuart“, durchschritten, mit majestätischem Willen in seinem „Tell“ zurück, vom Untergange bis zum bangvollen Aufgange der Sonne edler deutscher Menschlichkeit leuchtend. Aus den grundlosen Tiefen der sinnlich-überfinnlichen Nacht schwang Goethe sich bis auf die heilig mystische Bergeshöhe, von welcher er in die Glorie der Welterlösung blickte: mit diesem Willen, den kein Schwärmer je inniger und wehevoller in jenes ungreifbare Land werfen konnte, schied der Dichter von uns, und er ließ uns im „Faust“ sein Testament.

Zwei Punkte bezeichnen die Phasen des Hinabsteigens des deutschen Theaters zum Niederträchtigen: sie heißen „Tell“ und „Faust“.

Im Anfange der dreißiger Jahre dieses Jahrhunderts, um die Mitte der „Festzeit“, schien sich der deutsche Geist (die Pariser Juli-Revolution hatte ihn dazu angeregt) ein wenig aufrütteln zu wollen: man machte man hier und da etwas Konzessionen. Das Theater sollte davon sein Theil haben: noch lebte der alte Goethe. Gute Litteraten kamen auf den Gedanken, seinen „Faust“ auf das Theater zu bringen. Es geschah. Was an sich, und bei der besten Beschaffenheit des Theaters, ein thöriges Beginnen war, mußte jetzt so augenfälliger nur den bereits eingetretenen großen Verfall

des Theaters aufdecken: aber das Grauen war zu groß. Das edle Gedicht schlüpfte sich verflümmelt: es kam über die Bretter: aber es schien namenlos zu sein; es ließ sich bei manchem wüthen und kräftigen Lärm nicht laut vernehmen lassen zu können. — Dieser stand da und ungefähr gleichzeitig mit dem „Tell“: den hatte man als Operntext gemacht, und kam Geringerer als das in die Musik gesetzt. Es fragte sich zwar, ob man es nicht dürfte, dem Deutschen seinen „Tell“ als überlegen anzubieten? Wer eine für allemal aufgestellt werden sollte, unausfüllbare Kluft, welche den Deutschen vom französischen trennt, hatte dieß auf das Bestimmteste aus einem Vergleich des Operntextes mit dem Schiller'schen Drama, dem zur Zeit gerade in Deutschland gelangten, zu ersehen. Jeder Doctor, Professor bis zum untersten Gymnasialisten hinab, fühlte sich beleidigt, empfanden dieß auch, und fühlten die Schmach, die mit der Vorstellung dieser widerlichen Entstellung ihres eigenen Grundwesens geschah: aber, — nun — eine Oper, — mit der man es nicht so genau! Die Ouvertüre mit der rauschenden Musik am Schlusse war bereits in den klassischen Konzerten nicht neben der Beethoven'schen Symphonie, mit unerhörtem aufgenommen worden. Man brühte ein Auge zu. Am Ende es doch immer sehr patriotisch darin her, ja eigentlich patriotisch im Schiller'schen „Tell“: „esclavage“ und „liberté“ machten Musik enormen Effect. Rossini hatte sich bemüht, so gediegen möglich zu componiren: man konnte wirklich bei vielen unzulänglichen Musikstudien den ganzen „Tell“ eigentlich vor sich hingehen und es acht immerfort; und wenn wir es jetzt betrachten, ist der „Tell“ ein klassisches Ereigniß in unserem repertoire geworden — Und es ging, und sank und versank. Jahren kam es in Deutschland zur Revolution: die Fahne der Burschenschaft wehte auf dem Frankfurter Bundespalaste. Zu



Feierlichkeit wurde auch Goethe's hundertjähriger Geburtstag herangefeiert. Was sollte man machen? Mit dem „Faust“ ging es nicht an. Da hilft denn wieder ein Pariser Komponist: ohne allen Zweifel geht er daran, das Goethe'sche Gedicht in den für sein Boulevard-Publikum nöthigen Effektjargon übersetzen zu lassen; ein leichtes, süßlich gemeines, loettenhaft affectirtes Machwerk, mit der Musik eines untergeordneten Talentes, das es zu Etwas bringen sollte, und in der Angst nach jedem Mittel dazu greift. Wer in Paris einer Aufführung davon beizuwohnte, erklärte dießmal sei es doch möglich, mit dieser Oper in Deutschland Das zu wiederholen, was zu jener Zeit dort mit Rossini's „Tell“ erlebt wurde. Selbst der Komponist, der eben nur seinem bestimmten Publikum, dort am Boulevard des Capucines, einen Succès hatte abgewinnen wollen, war fern von der Vorstellung, mit dieser Arbeit sich in Deutschland zeigen zu dürfen. Das kam anders. Wie ein Wonne-Evangelium durchschwelgte endlich auch der „Faust“ das Herz des deutschen Theater-Publikums, und in jeder Hinsicht fanden Gescheidte und Thoren, daß es eigentlich etwas Rechtes damit sei. Sieht man heute noch als Hauptstütze den Goethe'schen „Faust“, so ist's, um zu zeigen, welchen Fortschritt seit der alten Zeit doch eigentlich das Theater gemacht hat. Und gewiß, der Fortschritt ist unermesslich. Gelänge es dem Beispiel eines kunstbegeisterten Mächtigen, das Theater dahin zu bringen, daß man an seiner Wirksamkeit zu der Einsicht käme, wie es jetzt gefallen ist, so wäre der Erfolg, würde er auch zum Nutzen des Höchsten tragen, in seinen Dimensionen gerade doch nur weitmessend, als der jenes Fortschrittes zur nun völlig erreichten höchsten Niederträchtigkeit.

## XI.

Wir haben mit einem starken Lichtschein die charakteristische Physiognomie von Zuständen zu beleuchten versucht, deren genaue Zeichnung die ganze Lebensfähigkeit eines geistvollen Schriftstellers in Anspruch nehmen könnte. Die Franzosen haben für die Zeichnung der sittlichen Zustände ihrer Gesellschaft ein solches Genie gewonnen — ein Genie, welches jedoch durch den Gegenstand seiner Leistungen und durch die bisher ungelassene realistische Treue und unermüdete Ausdauer in der Zeichnung der Details dieses Gegenstandes vor Allem aber durch die vollkommene Trostlosigkeit, in der es sich ablassen muß, mehr als Dämon erscheint. Balzac, den der Franzose anstaunen muß, aber gern unbeachtet lassen möchte, giebt den besten Beleg dafür, daß der Franzose über den grauenhaften Inhalt seiner Kultur und Civilisation sich nur durch Selbsttäuschung erhalten konnte: mit derselben eifrigen Neigung, wie der Deutsche für die gründliche Untersuchung des Naturwahren betrachtet und erkannt, mußte diese Kultur dem Dichter ein grauenhaftes Chaos von wiederum genau zusammenhängenden und sich gegenseitig erklärenden Details zeigen, dessen Entwirrung und Zeichnung er sich nicht entziehen konnte, und mit der unglaublichen Geduld des für seinen Beruf wirklich in Liebe eingenommenen Dichters durchgeführt wurde.

jen merkwürdigen Schriftsteller zu einer ganz unvergleichlichen Meinung auch auf dem Gebiete der Litteratur macht. — Es wäre mehr als traurige, eine jämmerliche Aufgabe, ein Balzac derjenigen Hände zu werden, welche durch die Vernachlässigung seines Theaters das ganze öffentliche Leben des deutschen Volkes bemächtigt haben. Diesem öffentlichen Leben das Theatralische, welches umgekehrt von Balzac aufgedeckten häßlichen Gehalt der französischen Civilisation in verführerisch anziehender Weise überdeckte, in dem Sinne gedrückt zu sehen, daß es, wie bei den Deutschen es der Fall war, zu tüchtigen, naturwahrhaftigen Gehalt (den B. Constant uns so zuerkennt) zu einer lächerlichen, jedem Gespött offenstehenden Poesie ausbildete, das könnte wohl selbst den böshaftesten Dämon zu der Balzac'schen „Comédie humaine“ begeistern: mindestens müßte Titel dazu aus einem der neu aufgetauchten deutschen Sprachreichtümer erst erfunden werden\*).

Wir kennen für unsern Zweck nur einen Weg, das vorliegende Problem der Erkenntniß des von uns bezeichneten tief erniedrigenden Zustandes überhaupt zu bewußtem Verständniß zu bringen, nämlich wir den an sich sonderbaren, hier aber einzig anwendbaren Beweis dafür antreten, daß eben keinerlei Bewußtsein vorhanden sein kann, weil Alles in diesem Zustande selbst liegen und mit enthalten ist. Wir erlauben uns daher eine Frage bei allen den Ständen und Gliedern, aus welchen das dem Kulturforscher einzig erkennliche öffentliche Leben der Nation sich zur Gesellschaft konstituiert, nach ihrer Meinung von Wirksamkeit des modernen deutschen Theaters: ob sie ihm einen Einfluß zusprechen, von welcher Art sie diesen Einfluß erkennen, ob sie, wenn sie ihn für schädlich erkennen sollten, eine Hilfe wissen?

---

\*) Vielleicht wäre vorzuschlagen: „Selbstverstand des jetztzeitlich aufgetauchten und bereiften deutschen Kunstvertriebs“.

dem Eintritt der Reaktion gegen den deutschen Geist  
ausgeschlossen: er warf sich auf das nicht für das Theater  
oder für theatralische Aufführungen ungeeignete Litteratur.  
Ein erster Verfall: denn durch seine zweckmäßige  
theatralischen Erfordernisse war Schiller zu unserem größten  
tischen Dichter geworden. Als der Litteraturdramatiker  
wieder dem Theater zuwendete, war dieses ihm fremd  
ein ganz anderes als das Schiller'sche geworden: dort  
das neuere französische Effektstück. Dieses so getreu  
nachzuahmen, zunächst des Pariser's Escribe geschickte  
täuschend anzueignen, ward nun zur Richtschnur für das  
dem Theater. Außerdem ward die journalistische Parangon  
tische Tagesinteressen und sogenannte Zeiteubenzen von  
dem Zeitungsartifel auf das Theater gebracht, aus dem  
beliebten Schauspielers das politische Schlagwort des Ra  
dem Publikum zum unfehlbaren Applaus zugeworfen  
Nachäffung des Fremden, und Fälschung des Drama's,  
auf die Litteratur: theatralisch-journalistische Verwüfniß.  
Folgen hiervon auf den Geist des vom Zeitungslesen genä  
werden wir dem Politiker, dem Staatsmanne zu entfr  
benutzen aber diese Gelegenheit noch, dem bildenden Künstler  
Frage vorzulegen, welche Anregung er von dem Mode

theater ihn verdorben, uns rathen, wie der theatralischen Ver-  
 : abzuhelpen sei, da er andererseits, dünnlichast genug, auf seine  
 ische Existenz sich immer noch so viel einbildet, daß er sein  
 n mit dem Theater für eine Herablassung ansehen zu dürfen  
 ? Was ist daher seine einzige Klage im Betreff des Theaters?  
 r es dabei zu nichts Rechtem bringen könne, weil er es mit  
 drückenden französischen Konkurrenz zu thun habe: er wünscht  
 theater Patriotismus, um jene immerhin unvergleichlich besser  
 ten französischen Effektstücke seinen schlechten Nachahmungen  
 n durch Schutzzölle aus dem Wege gebracht zu wissen. Nichts  
 : begreift er, wenn von Theaterreform die Rede ist. Haben  
 is an ihn um Hilfe zu wenden? Wird er uns einzig nur  
 n können?

Ruß es ein noch schwierigeres Unternehmen sein, dem bildenden  
 er den verderblichen Einfluß des Theaters auf seine Kunst im  
 ern zum Bewußtsein zu bringen, da er ihm gar so fern zu  
 vermeint, so gehen wir diesem für jetzt vorüber, um uns dagegen  
 noch an den Musiker zu wenden. — Worüber klagt der  
 e Musiker? Erstlich, daß er außerhalb des Konzertsaales es zu  
 bringe, — wobei er bekennt, daß er zu dem Theater sich ganz  
 halte wie der Litteraturpoet, nämlich daß, seitdem er das un-  
 lische Opernkomponiren aufgegeben und der Pariser Oper es  
 nachen versuchte, er vermöge seines Ungeschickes bei dieser  
 mung in der Konkurrenz mit dem Originale stecken bleibe,  
 emzufolge auch patriotische Theater-Verwaltungen wünschen  
 wo dann Alles anders gehen und er es schon zu Etwas  
 i würde. Aber eben dem deutschen Musiker liegt noch ein  
 nderer Grund zu verwunderungsvoller Lage vor, den er nur  
 r Verwahrlosung des deutschen Theaters sich zu erklären hätte,  
 er überhaupt so Etwas sich erklären könnte. Woher diese  
 nige Unsicherheit und Unzuverlässigkeit im musikalischen Ge-  
 : gerade des deutschen Publikums, welches andererseits wirklich

zusammenkömmt, in noch viel höhere Ekstase geräth, wenn eine italienische Koloratur-Sängerin es aller Musik vergeffen, daß geht den Herren wohl sehr im Kopfe herum; aber wir so lange darüber nachgesonnen haben, daß sie es glauben lassen zu können, auf wen gerathen sie dann mit ihrer Kritik daran schuld sei? Ei nun! eben auf das Publikum selbst einmal so sei\*).

An die nichtswürdige Tendenz, welche das Theater hat, sich gerade so edel und hoch zu erheben, als die deutsche Instrumentalmusik es gethan hat, somit an den Alles überwältigenden Einfluß des Theaters überhaupt, dem Nichts, auch nicht die Kräfte und Anlagen des Publikums widerstehen können, fällt ihnen nicht ein zu denken. Sie vermeinen wohl, das Theater sei dem guten Geschmack des Publikums schädlich: aber daß Das, was diesem schädlich ist, das Theater selbst noch viel schädlicher, und daß dieses eben das Theater selbst, sondern die ihm beigebrachte schlechte Tendenz verfallen sie nicht; wogegen sie annehmen, das Theater sei wohl eigentlich nichts Anderes sein, als Das, wozu es eben da ist. Wollte man vom deutschen Musiker Hilfe verlangen, in welcher Verlegenheit würde es ihn setzen! Denn, so meint er, was geht die Musik das Theater an? Daß ohne die glückliche Verbindung einer von der jetzigen grundverschiedenen Tendenz be-

ihm gleichen Verwahrlosung herabsinken muß, in welcher das hier angekommen ist, wie ist ihnen dieses begreiflich zu machen, um sie das Spottlied auf sich selbst aus jeder Gasse in ihre Ohren zu hören, und gerade der Franzose ihre beste Musik bereits besser tragen weiß als sie selbst? —

Wenden wir uns nun von den durch mittelbare Anregung auf Geist der Nation wirkenden Kunstständen zu denjenigen Vertretern öffentlichen Geistesbildung, deren unmittelbarer Pflege diese geben ist. —

Wie verhält sich die Schule zum Theater? —

Als die Schule im vorigen Jahrhundert von höchster Pedanterie dem, was wir heut' zu Tage „Bopf“ nennen, erdrückt war, bildete sich aus ihr ein Winckelmann, Lessing, Wieland, Goethe heraus. Als er sich auf das Theater warf, ward von der Schule in die Acht erklärt: und dennoch ist gerade auch Lessing ohne die in dieser Schule empfangene Bildung ganz undenkbar. Sehr richtig: denn in dieser Schule galt noch das klassische Humanitätsstudium, aus welchem die großen Erscheinungen und Bewegungen des Zeitalters der Wiedergeburt und Reformation hervorgegangen sind. Griechische und römische Klassizität bildeten die Grundlage der Schulen, in welchen das rein Nützliche so gut wie gar nicht bekannt und vertreten war. Trotz des Charakters der höchsten Pedanterie und Trockenheit, welcher auch den klassischen Schulstudien in den Zeiten der größten Verkommenheit des deutschen Geistes, somit ohne lebendige Befruchtung durch eben diesen Geist, sich aufprägen ließ, erhielten die Schulen doch immer noch den Quell aller schönen und nützlichen Bildung der neueren Zeit ungefähr in der Weise lebendig, von den Nürnberger Meisterfingern zur Zeit der Blüthe des deutschen Humanismus andererseits die altdeutsche Dichtungsweise genialen Blick erkenntlich bewahrt wurde. Es war eine hoffnungsvolle, schöne Zeit, in welcher Goethe, aus jener pedantischen Klassizität erwachsen, dem verspotteten und vergessenen Hans Sachs sein

kräftiges Loblied sang, Erwin's Straßburger Münster juchete die Welt erklärte, — als der Geist der alten Klassizität an der deutschen Dichtervärme unserer großen Meister neu sich belebte, und die Einführung der „Braut von Messina“ vom Theater herab das Echo der großen Griechen bei Alt und Jung neu anregte. Da war keine Schmach für die Schule, mit dem Theater einig zu gehen; der Lehrer mußte, was sein Schüler bei ihm nicht lernen konnte, da würde er dort, mit ihm zugleich, lernen, — edle, schwungvolle Kunst in der Beurtheilung der großen Probleme des Lebens, für welche er erzogen wurde.

Hier kam es zum Bewußtsein und erhielt seinen bestimmten Ausdruck, was Deutsch sei, nämlich: die Sache, die man treibt, an ihrer selbst und der Freude an ihr willen treiben; mogegen die Nützlichkeitswesen, d. h. das Prinzip, nach welchem eine Sache außerhalb liegenden persönlichen Zweckes wegen betrieben wird, als undeutsch herausstellte. Die hierin ausgesprochene Tugend des Deutschen fiel daher mit dem durch sie erkannten höchsten Prinzip der Ästhetik zusammen, nach welchem nur das Zwecklose schön ist, weil es, indem es sich selbst Zweck ist, seine über alles Gemeine gehöhte Natur, somit Das, für dessen Anblick und Erkenntniß es überhaupt der Mühe verlohnt Zwecke des Lebens zu verfolgen, enthält; mogegen alles Zweckdienliche häßlich ist, weil der Betrachtende wie der Beobachter stets nur ein fragmentarisches, beunruhigtes aneinandergereihtes Material vor sich haben kann, welches erst in seiner Verwendung für das gemeine Bedürfniß seine Bedeutung und Erklärung gewinnen soll. — Nur ein großes, auf seine unerschütterliche Macht mit vornehmer Gelassenheit vertrauendes Volk konnte ein solches Prinzip in sich ausbilden, und zur Beglückung der ganzen Welt in Anwendung bringen: denn gewiß liegt es in der sichern Ordnung aller der nächsten, den nothwendigen Lebenszweck dienenden Verhältnisse voraus; und die Aufgabe der politischen Macht war es, diese Ordnung in diesem erhabenen, welterlösenden Sinne



**Begründen, — das heißt: Deutschlands Fürsten mußten  
um so deutsch sein, als seine großen Meister es  
sien. Ziel diese Begründung hinweg, so mußte der Deutsche an  
der Tugend geradezu zu Grunde gehen: und das ist er da, wo  
deutsch geblieben ist.**

Doch, haben wir keine Sorge! Man mußte sich zu retten. Die Zeit steht da. Betrachten wir, wie es in ihr mit der Schule steht! —

## XII.

Um die Schule streiten sich jetzt, namentlich im katholischen Land, Kirche und Staat: offenbar weil Jedes seinen Zweck vertritt. Die Kirche wirft dem Staate vor, mit der Schule nur an die Nützlichkeit der Volksbildung auszugehen, wogegen sie zu wirken haben, daß die höchsten geistigen Interessen der Nation, welche doch unleugbar die religiösen seien, bei dieser bloßen Beschäftigung für utilitaristische Zwecke nicht Schaden litten. Offenbar ist die Kirche hier im allervortheilhaftesten Lichte. Allein der Staat setzt ihr mit dem Nachweis oder mindestens der Befürchtung entgegen, daß die Kirche durch die Schule sich nur eine politische Macht, im Staate zu bilden beabsichtige; die Religion sei nur ein Mittel zu ihrem Zweck aber die Hierarchie, welche im Staate große Anstände anrichte und ihm endlich eine ungebildete, für die Lebensbedürfnisse unbrauchbare Bevölkerung auszubilden anmache.

Wiß ist es, daß seit dem Eintritte der von uns öfters bezeich-  
leaktion der deutschen Regierungen gegen den deutschen Geist  
Tendenz des Staatswesens auch die Schule stark beeinflusste:  
wedlose ästhetische Bildung trat ein immer größerer Wider-  
; die klassischen Studien wurden immer bestimmter nur für  
ologen von Fach reservirt; der Philosophie bemächtigte man  
Staatszwecken, was leicht dadurch gelang, daß, wer seine  
hie nicht für diese Zwecke herrichten wollte, einfach keine An-  
erhielt und in die Opposition geschleudert wurde, wo er  
jen mochte, wie er mit der Philosophie und der Polizei zugleich  
wurde. Hierin ward der Staat aller Orten, sowohl von der  
istischen als von der katholischen Kirche unterstützt. Die poly-  
n Schulen, diese Hochschulen der industriellen Mechanik, kamen  
; diese die Söhne des Volkes zur Aufnahme tüchtig zu machen,  
immer mehr der dem Staate dienliche Sinn auch der besseren  
Volkschulen, moegen die Universitäten, wenn sie nicht un-  
; für den Staatsdienst vorbereiten sollten, immer mehr nur  
; Luxus für die Reichen wurden, die „es nicht nöthig hatten“  
;hr zu lernen, als ihnen Vergnügen machte. Die eigentliche  
Bildung, das heißt die Grundlage aller humanen Bildung  
: Kenntniß der griechischen und römischen Sprache und Litter-  
t bereits bei Leuten, welche auch als Künstler Anspruch auf  
machen, als unnütz und leicht zu ersetzen offen in Verruf  
: sie wird als zeitraubend, störend und nur zum Vergessen  
sehen. Ganz dieser Meinung unserer Künstler ist die katho-  
che unserer Tage, nur aus anderen Gründen. Sie theilt  
mehr die geheimen Gründe des undeutschen neueren Staates:  
en beiden unliebsam gewordenen, Erscheinungen auf dem Ge-  
s Geisteslebens schienen aus dem Boden jener humanen  
; Studien erwachsen. Diese Wendung war jedoch erst mit  
reden über die französische Revolution, mit dem Erstaunen  
s Feuer des deutschen Aufschwunges der Befreiungskriege

eingetreten. Namentlich die Väter Jesu hatten sich bis dahin zu größten Verdienste um die klassische Bildung, somit um den Gewinn eines geistigen Aufschwunges in den unter dem französischen politischen Druck verkommenen katholischen Ländern erworben. Damals waren die Kirche (wenigstens unter dem Einflusse der Jesuiten) und der Staat wirklich eigentliche Antagonisten gewesen. Es dagegen der heutige Antagonismus beider zu verstehen sei, ist schwieriger zu begreifen: es hätte, nach der traurigen Wendung, welche das geistige Leben der Kirche unter der Furcht vor der politischen Revolution genommen, jetzt mehr den Anschein, als ob der Staat die Stellung zur Kirche getreten sei, welche früher die Jesuiten so häufig zum Staate einnahmen. Wie jedoch der Staat mit gutem Wissen und Aussicht auf Erfolg die Führung des geistigen Volkslebens wiederum in die Hand zu nehmen sich getrauen könnte, nachdem gemeinschaftlich mit der Kirche, das öffentliche Geistesleben der Nation selbst einer Verwahrlosung, wie wir sie als Ergebnis unserer gegenwärtigen Untersuchungen erkennen müssen, überlassen oder gar geführt hat, das läßt sich nun aber auch leichter sagen, als denken. Mit Recht mußte sich die Kirche, gleich uns, darüber wundern, wenn der Staat als Ersatz für den einst von der Kirche ausgegangenen geistigen Belebungsquell des Volkes jetzt die Hand heranziehen wollte: hatte dagegen der Staat dem Spotte hierüber nichts Ernstiges zu erwidern, so wäre er jedoch ebenfalls nicht ohne Beistimmung, wenn er diese belebende Wirksamkeit ohne Weiteres der Kirche in ihrer heutigen, so sehr verweltlichten Gestalt zuzusprechen sich weigerte, da an dieser der Makel desselben Theatralischen, den wir als das Charakteristikum alles der Öffentlichkeit zugewendeten Kunst- oder geselligen Lebens nachgewiesen haben, nur zu ersichtlich ebenbürtig haftet.

Da wir durch die Schule nothwendiger Weise sofort zur Berührung mit der Kirche und dem Staate hingezogen werden mußten, glauben wir die Idee, welche uns im Betreff der unver-

amen Wirkung eines wahren deutschen Kunstaußschwunges selbst diese allerwichtigsten Angelegenheiten der Welt beseelt, sofort sich zu äußern zu müssen, wozu uns vorzüglich die Hoffnung, Verständigung da, wo sie bisher am fernsten zu liegen schien, meistens aufdämmernd herbeizuführen, bestimmt.

Es ist heut' zu Tage leicht geworden, die Kirche zu apostrophiren: auf der politischen Tribüne, im diplomatischen Verkehre, und von den dienenden Zeitungsautoren wird sie gemeinhin, und je nach- als in den vertretenen Interessen liegt, mit ungefähr dem gleichen wie eine Motilarkreditanstalt behandelt. Wenn wir nun es wagen, den Vertretern der kirchlichen Interessen nachzuweisen, daß hierin sich auszeichnender Mangel an Ehrfurcht mit der der Kunst zugesügten Ehrlosigkeit in unserer Zeit einen wirklichen Zusammenhang habe, so ist es wohl ersichtlich, daß wir schon Selbstachtung einen würdigeren Ton anzunehmen hätten. Da andererseits nicht im Mindesten uns berufen fühlen, bei unserem Leben den eigentlichen Gehalt der Kirche, das religiöse Dogma, zu berühren, sondern lediglich die äußere Gestalt, mit welcher sie in Öffentlichkeit des bürgerlichen Lebens tritt und dieses sinnfällig ist, — diese äußere Gestalt aber, mit welcher sie, sinnvoll auf den unaussprechlich tiefen Gehalt hindeutend, auf die Phantasie des Menschen bestimmend wirken will, unweigerlich den Gesetzen des ästhetischen Lebens sich zu unterwerfen hat, so sind wir von der fast allgemeinen Ehrlosigkeit doch so weit entfernt, daß wir selbst es unschön dünken müßten, diese Gesetze unmittelbar oder gar anforderungsvoll auf sie geltend machen zu wollen. Nur zum Nachdenken hierüber wollen wir die Vertreter der kirchlichen Interessen anregen, indem wir uns selbst hierfür in einem gewissen Sinne des Gleichnisses bedienen, nämlich der Anregung durch Hindeutung auf geschichtlich bedeutende Erscheinungen.

Es war eine schöne Zeit für die römische Kirche, als Michel Angelo die Wände der Sixtinischen Kapelle mit den erhabensten aller

er den Vorsteher verwundert, ob man die Darstellung auch des  
 und Todes des Erlösers den Jünglingen verheimliche. Der  
 antwortet: „Hieraus machen wir kein Geheimniß; aber wir  
 einen Schleier über diese Leiden, eben weil wir sie so hoch ver-

Wir halten es für eine verdammungswürdige Frechheit, jenes  
 gerüst und den daran hängenden Heiligen dem Anblicke der  
 aussetzen, die ihr Angesicht verbarg, als eine ruchlose Welt  
 dieses Schauspiel aufdrang, mit diesen tiefen Geheimnissen, in  
 die göttliche Tiefe des Heiligen verborgen liegt, zu spielen,  
 beln, zu verzieren, und nicht eher zu ruhen, bis das Würdigste  
 und abgeschmactt erscheint. Ich lade euch ein, nach Verlauf  
 Jahres wiederzukehren, unser allgemeines Fest zu besuchen,  
 u sehen, wie weit euer Sohn vorwärts gekommen; alsdann  
 uch ihr in das Heiligthum des Schmerzes eingeweiht werden.“ —

Dieser Belehrung dürfte füglich entnommen werden, wie die  
 endlich auch mit der Religion sich zu befassen bestimmt sein  
 wenn dieselbe Tendenz, welche die Kirche zu der von uns mit  
 denen Hindeutungen berührten Entartung gebracht, einzig  
 end für ihre Fortentwicklung bleiben, und somit das „non  
 us“ nicht mehr einen Willen, sondern eine Unfähigkeit aus-  
 sollte. — Die angeführten Worte Goethe's rühren aber nicht  
 an Protestanten, sondern von dem Deutschen her. Gewiß  
 es den Vertretern der kirchlichen Interessen nicht unrathsam  
 en, Das, was wir unter diesem „Deutschen“ mit voller Be-  
 zug verstehen, in ernste Erwägung zu ziehen: sein von uns  
 bezeichnetes ästhetisches Prinzip dürfte in keiner unförderlichen  
 nstimmung mit dem höchsten religiösen Prinzip der Kirche  
 werden können. Vielleicht haben die Leiter der römischen  
 ihrer Zeit in der Beurtheilung und Behandlung des deutschen  
 denselben Fehler begangen, welchen wir in der neueren Ge-  
 den deutschen Fürsten nachwiesen: was zu ihrer Rettung sich  
 dürfte leicht von Beiden gleich verderblich für alle Theile

verkannt und zurückgewiesen worden sein. Wenn es namentlich Betrachtung der neuesten geschichtlichen Vorgänge immer zuwieweit erscheinen muß, ob der Geist der romanischen Völker berufen sollte, der römischen Kirche eine dauernde Stütze zu sein, so sind dabei von tiefer blickenden Vertretern der katholischen Interessen die eben so innigen als schönen Hoffnungen und Bestrebungen, welche der vergessliche König Maximilian II. von Bayern einer Vereinigung gespaltenen christlichen Konfessionen in Deutschland zuwandte, eifrig und hingebender in Überlegung zu ziehen, als die üble, wie man von ihnen mehr als billig unterstützte Politik einer vollständigen Trennung Deutschlands in eine katholische und eine protestantische Hälfte, durch Begünstigung einer politischen Preußen und Österreich einzig übrig lassenden Mainlinie.

Jedenfalls möchten wir für unsern nächsten Zweck durch die niedergelegten Andeutungen so viel erreicht haben, daß die Vertreter der kirchlichen Interessen, sollten sie nicht gar mit wohlwollender Ernste unseren Bemühungen für Veredelung des Geistes der öffentlichen Kunst in Deutschland sich anzuschließen für gut befinden könnten, wenigstens diese nicht mit feindseligem Spott, wie er ja leider den ihnen dienenden Organen der Öffentlichkeit so gelaufig gewohnt ist, aufnehmen und verfolgen ließen. Mit diesem, gewiß nicht ausschweifenden, frommen Wunsche glauben wir uns für die einmal unserer näheren Verüstung mit Schule und Kirche abwendend zu müssen, nicht jedoch so, daß wir bei unserem ferneren Vorhaben zu je auf ein Gebiet zu verlieren befürchten möchten, auf welchem die höchsten und wichtigsten Interessen dieser heilsamsten Mächte des menschlichen Geistes- und Herzensbildung außer Acht zu lassen, oder gar leichtfertig preiszugeben uns genöthigt sähen.

## XIII.

Den Staat unmittelbar für die Kunst in Anspruch nehmen zu  
lassen, wie es manchem Gutmeinenden schon in den Sinn gekommen  
ist, beruht auf dem Irrthum, nach welchem Das, was an der Orga-  
nisation des heutigen Staates fehlerhaft ist, für sein eigentlichstes und  
wesentliches Wesen genommen wird. Der Staat ist der Vertreter der  
allgemeinen Zweckmäßigkeit, er kennt Nichts als Zweckmäßigkeit, und  
daher mit richtigster Bestimmtheit Alles von sich ab, was nicht  
unmittelbar nützlichen Zweck nachweisen kann. Das Fehlerhafte,  
welches eben die ganze neuere Staatsentwicklung bewußt oder  
unbewußt arbeitet, ist, daß die Organisation des Zweckmäßigen von  
Neuem ausging, und dadurch die Pole des Staates vollständig verschoben  
wurden. Friedrich der Große war der bewußte Gründer dieses Staates,  
der preussische Staat ist, bis auf die heutigen mißverständnißreichen  
Veränderungen, sein Werk. Nach dem Erlöschen des reichsständischen Lebens  
blieb Nichts als der auf Territorialbesitz begründete Patriarchalstaat  
geblieben: dem Lande eine solche Verwaltung zu geben, daß  
das bloße bevölkerte Territorium den möglichsten Ertrag abwürfe,  
das war die Aufgabe der Regierung. Je anforderungsvoller höher der  
Anspruch gestellt wurde, desto sinniger mußte das Zweckmäßige der Ver-  
waltung eingepflanzt werden. Wir würden Friedrich's Bedeutung



gewiß zu gering anschlagen, wenn wir uns zur Beze-  
 Zweckes einzig an seinen gelegentlichen Ausspruch, er  
 Staate Nichts als Geld und Soldaten, halten wollten; d  
 wir dem ausschließlich französisch gebildeten, den deutschen  
 lich verkennenden Fürsten ganz gewiß auch eine sehr  
 Größe des ihm vorschwebenden Zweckes nicht zutrauen,  
 Beurtheilung seiner Wirksamkeit in große Widersprüche  
 Das Ergebnis seiner Auffassung des Staates, und der  
 Staatsorganisationen liegen am schärfsten ausgeprägt  
 französischen Kaiserstaate vor uns: In deutschen, nament-  
 deutschen Staaten hat sich dagegen die preussische Staat  
 gedeihlich noch rein ausbilden wollen: genügende Überreß  
 reichständischen Verfassung lebten fort, jedoch nur eben  
 um durch die ihr möglich gewordene Verhinderung einer  
 bildung der preussischen Staatsidee das eigentliche Unreine  
 recht erkenntlich zu Tage zu fördern.

Der schrecklichste Erfolg einer Zweckmäßigkeitsorgan-  
 unseugbar sein, wenn diese sich als unzumuthig heraus-  
 dann der Staat und Alles, was darin lebt, in einer en-  
 Bewegung nach Befriedigung der gemeinen Lebensbedü-  
 auch nur ahnungsweise zur Erkenntniß des eigentlichen Z-  
 Zweckmäßigen gelangen, und somit in einen menschenunw-  
 stand versinken muß. Es war auch in dem am reinen  
 Zweckmäßigkeit idee konstruirten Staate unvermeidlich, daß  
 die Organisation von oben ausging, und von oben her  
 Zweckmäßige allein zu erkennen und festzustellen sich &  
 mit der Ausführung der Zweckmäßigkeitsmaßregeln betrau-  
 stand, sowohl vom Throne als vom Volke aus betrach-  
 eigentliche Staat, mit welchem man zu thun hatte, angef-  
 Im Mechanismus dieses Beamtenwesens mußte sich de-  
 versteifen, daß der eigentliche Zweck desselben in dieser  
 anstalten und den in ihnen gebotenen Aufstellungen entz-

daß das Recht auf solche Anstellungen, und somit auf Versorgung — den Staat wiederum das Einzige war, was als Zweck der Bestrebungen von unten, wie der Bevorzugungen von oben lediglich als Staatszweck überhaupt betrachtet wurde.

Es berechtigt zu großen Hoffnungen, daß neuerdings wohl in den deutschen Ländern, von unten wie von oben, gleichmäßig das Bedürfniß zur Veredelung der Staatstendenz gefühlt, und für wichtigehaltungen in diesem Bezuge zum Angriff geschritten worden ist. Es bedeuten für unseren Zweck genügend hiermit an, wenn wir den der verschiedentlich in ihrer Ausbildung begriffenen Sozialgesetzen dahin verstehen wollen, daß durch sie die Zweckmäßigkeitstendenz des Staates, von der Befriedigung der gemeinsten Bedürfnisse ausgehend, zu der Erkenntniß und Stillung der allgemeinsten, höchsten Bedürfnisse, in von unten aufsteigender Gliederung der wiederum nützlichsten, d. h. natürlichsten Organisation sich erheben, und somit ihrem wahren Ziele gelangen solle. An diesem Ziele sehen wir Bayern auf das Sinnvollste uns die Ausführung des Maximilianus entgegenkommen, als derjenigen Schule für höhere Staatsbildung, in welcher eine rein auf Nützlichkeitszwecke gerichtete Bildung als der einzigen wahrhaft humanen, d. h. der idealen, sich selbst Zweck gestellten Bildung, die Hand reiche. Und der in diesem Sinne von unten nach oben sich aufbauende Staat zeigt uns dann auch die ideale Bedeutung des Königthum's, welches durch Misserfolg der von oben geleiteten Zweckmäßigkeitstendenz bereits theoretischen Politikern so starken Zweifel an seiner Zweckmäßigkeit veranlaßt hat, daß die Theorien der amerikanischen Staats- und Verfassungsbildung schon mit derselben achtlosen Geläufigkeit, wie ungeachtet minder im Betreff der Kirche, auch für das deutsche Staatsrecht als empfehlenswerth diskutiert werden. — Wir erlauben uns zur Hand der uns leitenden Grundidee, welche ihre Entstehung nicht nur dem Erfülltsein von der Bedeutung des wahrhaften Geistes verdankt, in Kürze unsere Gedanken über die Be-

stimmung des deutschen Königthum's, wie sie als ideale Kraft sich vorbereitenden neuen Aufbaues eines wirklichen Volksstaates ergeben muß, zu bezeichnen.

Die wahre Bedeutung des Königthum's brückt sich in der Krone allein zustehenden Rechte der *B e g n a d i g u n g* aus. Die Ausübung der Gnade ist der einzige im Staate denkbare Akt der Freiheit, wogegen in jedem andern Staatsverhältnisse die Freiheit nach dem ihr ursprünglich eigenen negativen Sinne sich geltend machen kann, welchem nach sie, auch dem Sprachsinne des Wortes nach, viel als Befreitsein, Ledigsein aussagt, was dann wieder als verneinender Gegensatz des vorangehenden oder vorausgesetzten Zwanges oder Druckes zu denken ist. Sich von dem Zwange oder Drucke des natürlichen, wie der durch den Widerstreit der individuellen und geselligen Interessen herbeigeführten Noth so weit als möglich zu befreien, hierauf ist die allen staatlichen Organisationen zugrundeliegende Zweckmäßigkeitstendenz gerichtet: diese führt im gegebenen Falle der zusammentreffenden Zweckmäßigkeit aller Organisationen zu dem Punkte, wo Jeder am wenigsten zu opfern hat, um das Ganze so viel wie möglich Nutzen zu ziehen; immer bleibt aber das Verhältniß von Opfer und Gewinn bestehen, und absolute, d. h. Befreiung von jeder Nöthigung, ist gar nicht zu denken, hieße der Tod. — Nur aus einer ganz andern Sphäre des Lebens, einer Sphäre, die dem durchaus realistischen Staate nur als ideale Weltordnung angehörige erscheinen muß, kann ein ebenbürtiges Zweckmäßigkeitsgesetz als Ausübung positiver, d. h. aktiver Freiheit eine gemeine Nöthigung bestimmter, wirklich freier Freiheit abzufließen gelangen, und somit gerade an jenem bezeichneten unüberwindlichen Punkte das Werk des Staates mit der Krone, die es schmücken. Diese Krönung ihres Baues erreicht die Staatsorgane dadurch, daß der König von vornherein für je und für je von dem den ganzen Staat bindenden Zweckmäßigkeitsgesetze entsetzt, und somit von jeder Noth, welche jenes allgemeine Zweckmäßigkeits-

ief, vollständig befreit ist. Er stellt somit das dem Staate einzige und allen seinen Tendenzen vorschwebende Ideal der **negativen Freiheit** dar, und diese ihm durch alle zu Gebote **en Mittel gewährleistete Freiheit** hat für den Staat wiederum **ved, von oben herab rückwirkend das ideale Gesetz der reinen t veredelnd und beglückend zur Geltung zu bringen.**

Im deutlichsten und jeder menschlichen Empfindung nahe liegend dieses ideale Gesetz sich, wie wir dieß voranstellten, in der **ung der Gnade geltend.** Hier tritt die königliche Freiheit in **elbare Berührung mit der wichtigsten Grundlage aller staat- Organisation: der Justiz.** In dieser verkörpert sich das **all- re Zweckmäßigkeitsgesetz des ganzen Staates, welches durch sie tigkeit erstrebt.** Würde die Justiz gänzlich sicher sein, daß sie, **sie nach dem allernothwendigsten Zweckmäßigkeitsgesetze handelte, dem Ideale der rein menschlichen Gerechtigkeit vollkommen ochen habe, so würde sie das von ihr gefällte Urtheil nicht erst Könige vorzulegen sich gedrungen fühlen; selbst in reinen krationen ist jedoch für das nothwendig erachtete Begnadigungs- in Surrogat des Königthum's, wenn auch dürftig und mangel- begründet worden, und wo dieß, wie auf dem Höhepunkte der nstischen Demokratie, nicht der Fall war, sondern der Demos wie er im besten Falle nicht anders konnte, nach dem gemeinen ißigkeitsbedünken seinen Ostrafismos ausübte, ist auch der selbst schon in seinem Übergange zur reinen Willkürherrschaft n gewesen. Über das Urtheil der Justiz entscheidet nun der in dem Sinne, daß er es als an sich der Zweckmäßigkeit der en Gerechtigkeit entsprechend jedenfalls bestehen läßt; aber aus Freiheit beschließt er Begnadigung, wo ihm Gnade vor Recht zu lassen gut dünkt; und darin, daß er Niemand hierfür Grund anzugeben hat, bezeugt er den keinem Anderen erreich- Zustand von Freiheit, in welchem er durch den allgemeinen erhalten wird. Da keine menschlichen Entschliefungen, auch die an-**

scheinend freiesten nicht, ohne Motive gefaßt werden, so muß König hierbei ein Zweckmäßigkeitsgrund leiten: allein eben in der ganz anderen, der Staatsorganisation abgewandten Sphäre wir den Tendenzen dieser gegenüber nur als die ideale können; er bleibt unausgesprochen, weil er unausprechlich läßt sich nur in seinem Werke, der Gnade, erkennen. — Motive des idealistisch gestaltenden Künstlers nicht minder als Zweckmäßigkeitsgesetze entspringen, das sich aber gleichmäßig ausdrücken, sondern nur aus dem geschaffenen Kunstwerke erkennen. — Es ist, was hier beiläufig zu berühren ist, einleuchtend, daß hohe Freiheit nur einem legitimen Fürsten einwohnen kann, der Fürst, dem irgend welche Usurpation anhaftet, dem Geseß seinen Zweckmäßigkeit für alle seine Entschlüsse, in dem daß er für seine persönlichen, hart bestrittenen Interessen zu tragen hat, verfallen, und demnach einem Künstler gleicht, der sich für etwas Anderes anerkannt wissen will, als er ist, seine Gestaltungen sich somit zur bewußten Verwendung der Zweckmäßigen gezwungen sehen müßte, wodurch eben weder ein Kunstwerk noch ein Werk der Gnade zu schaffen ist.

Das von uns mit dem Vorangehenden charakterisirte Ideal der Gnade ist der Typus jeder normalen Wirksamkeit des Königs im Staate, und ganz königlich handelt er nur, wenn er in Allem unumschreiblichen Gesetze der Gnade gemäß sich zu erkennen ließ, weshalb auch jede seiner Bestimmungen sehr richtig als aus „gnädigster Bewegung“ herrührend verkündet werden, wobei „Geruhung“ eine sehr sinnvolle Bezeichnung des Zustandes, welchem der König seine Entschlüsse faßt: ein Tyrann kann „geruhen“. — Wie die Gnade der höchste Ausdruck der Mil-

\*) Daß unsere Professoren der Ästhetik dieß gleichwohl unternehmen beweist eben nur, wie fern sie selbst der bloßen Erkenntniß des Problems, woher dann die endlose Konfusion, in welcher sie sich von Buch zu Buch treiben, genügend zu erklären ist.

Wenn Erbarmen mit dem Missethäter gesteigert, ist, so hält sie den Charakter bei allen Entscheidungen der bürgerlichen Gewalt über fest, welche immer nur das Gemeinnützliche bezeichnen können. Wo diese sich für gänzlich unfähig bekennen, geht der König mit dem Beispiel der Barmherzigkeit voran, um auf diese Weise die moralische Bewegung der bürgerlichen Welt unmittelbar in seine Sphäre der Gnade nachzuziehen. In gleicher Weise zieht er die bis dahin der Gemeinnützlichkeit dienende Tüchtigkeit des Bürgers, sobald diese zur rein menschlichen, über den unmittelbaren Staatszweck hinausgehenden, oder von der Staatsgewalt nicht mehr in Forderung stehenden Tugend sich steigert, in seine Sphäre. Die Verleihung des Ordens hat nicht den Sinn, die normale Tüchtigkeit eines Mannes zu belohnen, sondern Das, was in seinen Leistungen die höchsten Anforderungen des Nützlichkeitsgesetzes überbietet, zur Anwendung an sich und für Andere zu bringen. Der an Militärpersonen verliehene Orden zeichnet die Tugend der Tapferkeit, mit der er enthaltenen höheren Umsicht und persönlichen Aufopferung, die vollkommen erfüllte Pflicht des Militärs zieht an sich nur die Aufmerksamkeit der militärischen Behörde auf sich, welche hiervon dem sie einzig leitenden Zweckmäßigkeitsgesetze Notiz für die fernere Verwendung des Betreffenden nimmt. Die ideale Bedeutung der Ordensverleihung wird sehr deutlich an dem wiederholt vorkommenden Beispiele erkannt, daß ganze Truppenkörper durch gemeinschaftliche freiwillige Aufopferung sich den Preis der höchsten Tapferkeit erworben hatten, und jedem Einzelnen der gleiche Anspruch auf die höchste Anerkennung zugesprochen werden mußte: in diesem Falle fand sich die Truppe gleichmäßig geadelt, wenn nur Einer aus den sie wiederum nach dem unaussprechlichen Zweckmäßigkeitsgesetze der Gnade bezeichnete, mit dem Orden geschmückt ward.

Diesem analog erhebt die königliche Gnade aus jeder Sphäre staatlichen und gesellschaftlichen Organisationen Diejenigen, welche ihren Leistungen und Leistungsfähigkeiten das allgemein gesetzliche

Maafß der für den Nützlichkeitszweck zu stellenden Anforderung schreiten, somit von selbst in die Sphäre der Gnade, d. h. der Freiheit treten, in einem edlen und wahrhaftigen Sinne, Pairs. — Ganz rein würde diese, jedenfalls der Instanz Orden ursprünglich inliegende Bedeutung, allerdings erst dann und zu Leben und Wirken gelangen, wenn diese Orden nicht einer symbolischen Dekoration, sondern in wirklich aktiver Thätigkeit, wie allerursprünglichst, bestünden. Die Idee davon wohl jetzt noch vorhanden, und brüdt sich darin aus, daß der Kaiser wie er oberster Träger des höchsten Ordensgrades ist, als Oberhaupt eines wirklichen Ordenskörpers gedacht wird. Bei einzelnen Orden und reservirteren Orden werden sogar alle Gebräuche und Festlichkeiten einer verbundenen Körperschaft noch in Pflege erhalten: daß sich aber kein wahrer und lebenvoller aktiver Geist, weder in den Beziehungen der Ordensglieder unter sich, noch auch zum Orden oder den übrigen Staatsorganisationen ausdrückt, wird Niemand hierüber nachdenkt, zu bezweifeln schwer fallen. Jedenfalls die Vervielfachung und der stufenweise Rang der Orden ein Zeugnis der Verirrung, in welche das Ordenswesen, allerdings auf dem Boden der geschichtlichen Verwirrung selbst, gerathen ist. Frankreich nach seiner Revolution, welche alle Orden abschaffte, die Begründung eines einzigen, allumfassenden Ordens, der „légion d'honneur“: es ist aber der fortschreitenden Entwicklung des Staatswesens endlich zu umgehen sein, überall das in diesem Punkte der Vereinigung der Orden sehr richtige Beispiel Frankreichs nachzuahmen. Denn schon jetzt ein Fürst einen Orden von der wirklichen Bedeutung lebendigen, aktive Rechte gegen aktive Pflichten verleihenden Bundes gründen, müßten dann nicht die ganz anderen Zeiten und Verhältnisse entsprungenen, jetzt nur noch als lebloser, oft für Prunk fortbestehenden Spezialorden der Art an Bedeutung, ja an Geltung verlieren, daß sie von selbst erlöschen würden? — Als Meister des von uns gedachten, in seiner Anlage wirklich berei-

nen, nur zu einer wirklichen Körperschaft belebten Ordens, in  
 er, ganz wie bei den allerältesten Ordensgemeinschaften, nur  
 das Gelübde der fortgesetzten Aufopferung für höhere und höchste  
 le selbst dem größten Verdienste die Aufnahme ermöglicht sein  
 würde der König das lebenvolle Verbindungsglied zwischen seiner  
 en und der realistischen Tendenz des Staates, die eigentliche At-  
 häre seines Waltens, den gleichgesinnten, eximirten, d. h. durch  
 Aufopferung vom Gesetze der gemeinen Zweckmäßigkeit zugleich  
 abenden, wie ihm rücksichtslos zu dienen verbundenen Vollstrecker  
 Gnadenwillens gewonnen haben.

Dieser Orden würde für unsere und die kommenden Zeiten in  
 Bedeutung eintreten, welche in seiner schönsten Blüthe und anderen  
 Verhältnissen gegenüber sonst der deutsche Adel hatte. Es  
 ist zu untersuchen, ob nicht gerade der noch verbliebene deutsche  
 Adel seinen Vorrechte als bloßer staatsbürgerlicher Stand wohl meistens  
 auf geopfert werden mußten, der sich im gesellschaftlichen Be-  
 trümmer aber noch in einer, von der bürgerlichen Welt unwill-  
 anerkannten, eximirten Stellung befindet, am allergeeignetsten  
 die Grundlage des von uns gedachten Ordens in der Weise  
 zu legen, daß er, indem er dem Monarchen die willige Initiative zu  
 Schöpfung entgegenbrächte, sich selbst zugleich ehrenreich und  
 wohlthätig verjünge.

Da es uns zu weit von unserem nächsten Ziele abführen würde,  
 der Ange deutete selbst in nähere Untersuchung zu ziehen,  
 bieten wir eben nur dem hierfür Berufenen genügende Anregung  
 zu haben, um für jetzt von der Beurtheilung des allge-  
 mein Charakters einer vom gemeinen Nützlichkeitsgesetz durch ordens-  
 mäßige Aufopferung eximirten Körperschaft, wie sie, durch materiellen  
 Staat unterstüzt, ja schon jetzt in allen Ständen von selbst spora-  
 dig auftreten sein könnte, unseren Schluß auf den möglichen Antheil  
 solchen an der von uns in das Auge gefaßten Hebung des  
 deutschen öffentlichen deutschen Kunstgeistes zu ziehen.



## XIV.

Es war uns unmöglich; die Entartung, in welcher die deutsche theatralische Kunst verfallen, zu bezeichnen, die verderblichen Neigungen und Tendenzen nachzuweisen, die auf jenen üblen Erfolg hinwirkte: um das Theater selbst von der Annahme einer ihm innewohnenden absolut verderblichen loszusprechen, war es unerläßlich, den schädlichen Erfolg als ein Resultat der Unterdrückung oder wenigstens Vernachlässigung der ihm enthaltenen guten Anlagen aufzudecken. Wir haben keinen Beweggrund zur Ausübung dieses nachtheiligen Einwirkens, sondern eine eigentliche auf das Üble ausgehende Tendenz, sondern ein Mangel an Verstandniß des deutschen Geistes in der Sphäre, wo die Thätigste hätte beschützt werden sollen, bezeichnet. Mit unserem Ausbruche für die Darstellung des traurigen Zustandes der Nation, wir nie die menschliche Schlechtigkeit, sondern nur den Irrthum bezichtigt: dieser hat aber in Wahrheit nur das, daß er lediglich die üble Seite der hier im Spiele begriffen

richtlich entwickeltes Verhältniß in Berathung zu ziehen, ohne uns in irgend welcher Weise der so leicht und schnell wirkenden Schlagwörter und der ihnen zu Grunde liegenden Begriffe zu ergeben: wir haben weder aristokratische noch demokratische, weder reale noch konservative, weder monarchische noch republikanische, weder katholische noch protestantische Interessen in unser Spiel zu bringen gesucht, sondern für jede unserer Forderungen uns einzig auf den Charakter des deutschen Geistes gestützt, welchen wir genau zu bezeichnen im Stande waren. Möge dieß von Denjenigen, die sich dem Geiste gänzlich entfremdet haben, unerkannt geblieben und mißverstanden worden sein, so halten wir uns doch nun bei jedem Wohlbefinden des Vortheiles versichert, in gleicher Weise verfahren zu können, wenn wir es nun schließlich unternehmen, die Möglichkeit einer gründlichen Umbildung des untersuchten üblen Verhältnisses nachzuweisen, daß wir, wie von jener Seite die vererblichen, die vortheilhaften und guten Anlagen der betreffenden sozialen Elemente in Anregung zu bringen versuchen. Wir bedienen uns hierzu des Vortheiles, alle vorhandenen Elemente uns in ihren eigenen Eigenschaften als fortbestehend, und nur der Entwicklung und Umbildung fähig zu denken, wobei wir, was den materiellen Theil der Staatsgesellschaft betrifft, uns auf denjenigen absolut relativen Standpunkt stellen dürfen, den wir den idealen nennen, im Gegensatz zu dem formal realistischen, welcher nicht minder einseitiger Irrthum, wie der formal realistische Radikalismus ist. Wir werden wir noch des alleredelsten und wohlthätigsten Vortheiles bedürfen, die üblen Seiten der vorhandenen sozialen Elemente uns vollständig verdeckt halten zu können, da wir sie am zweckmäßigsten bekämpfen, daß wir nur ihre guten Seiten hervorziehen und eine Thätigkeit zu setzen versuchen, welche die üblen nothwendig unschädlich machen müßte. —

Der alte deutsche Geburtsadel befindet sich, trotz aller Schmäler seiner politischen Vorrechte, wie wir dieß bereits berührten,

in einer vom bürgerlichen Gefühle durchaus noch unbestrittenen, gesellschaftlich erhobenen Stellung; was sich schon dadurch bestätigt, daß die Verleihung des Adelstitels, so auch den Beliebenen zum Pair des alten Geburtsadels umfassen kann, dennoch ein wesentliches Ziel des Ehrgeizes namhaft. Reichtum gelangter Bürgerlicher ist. Der reich gewordene Bürger, der nun sein nutzenbringendes Geschäft nicht mehr fortzuführen nöthig hat, und dafür auf den reinen Genuß seines Reichtums und der ihm dadurch ermöglichten Muße ausgeht, sucht hier den Adelstitel gewissermaßen eine sogar nöthigende Autorisation. Er nimmt an, daß ein Adliger kein Geschäft treibt. Mag nun an der theilweise Verarmung des wirklichen Geburtsadels die entgegenstehende Erscheinung hervorgerufen haben, so wird gerade hieran doch ein besonderes Wahrzeichen des Adels kenntlich: der Adlige, welcher sich zur Betreibung eines auf reinen Gewinn berechneten Geschäfts entschließt, legt hierbei den Adelstitel gänzlich ab, oder, tritt in ein öffentliches Amtsdienstverhältniß, so geschieht dieß mit besonderer, auf den Ehrenpunkt gerichteten Annahme, daß der Adlige um eine Laufbahn zu thun sei, in welcher er auf die höchste Machthöhe gelange, wo weniger auf Nützlichkeitszwecke als auf Kenntnisse, als der unabhängige Charakter dem Staate zum Vorschein gereichen. Mögen sich diese Richtungen noch so sehr kreuzen und brechen, immerhin bleibt die Tendenz des Fortbestehens des Adels darin kenntlich, daß sich in ihm ein ganzer Stand erhalte, welche sich von Natur aus als der Nöthigung auf das Nützliche auszugehen überhoben betrachten. Der wohlgefaßte Mann kann die Befriedigung seines Thätigkeitstriebes naturgemäß in seiner Anlage entsprechend finden, wenn er sie auf solche Zwecke richtet, welche der rein bürgerlichen, und selbst der öffentlichen Tendenz fern liegen müssen. Er tritt durch die durch Naturnothwendigkeit ihm eingegebene Tendenz von selbst von uns bezeichnete eigentliche Sphäre der königlichen Gnade.

der dem deutschen Volke mit seinen Fürsten verbliebene Adel diese Tendenz freiwillig zum bindenden Gesetze seines Standes zu machen, und diesem Gesetze die wohlausgesprochene, durch feste Regeln stützende Kraft zu geben, wie sie den ältesten Ritterorden zu sein waren, so wäre Deutschland durch die Erhaltung eines jetzt überflüssig, ja schädlich blühenden Standes eine unermesslich thätig wirksame geistige Charaktermacht gewonnen. Diesem Adel würde dann das bereits ihm abgenöthigte Aufgeben seiner politischen Vorrechte als das bei jedem Ordensgelübde unerläßliche gelten müssen, durch welches er sich nun auch das Recht der Absonderung vom gemeinen Nützlichkeitszweckgesetz gesichert habe, welches er durch ausübt, daß er seine Thätigkeit nur den höheren, jenem Adel ununterworfenen Zwecken widmet. Die stete Erneuerung und Fortführung dieses Ordens durch die aus königlicher Gnade nach der Tendenz vorangehend bezeichneten Tendenz in die gleiche Sphäre Erhaltung würde ihn zugleich in eine wohlthuend menschlich vermittelnde Ausgleichende Beziehung zu den ihrer Natur nach nicht eximirten politischen und sozialen Organisationen setzen, und sein Vorbild dem nur durch Reichthum Eximirten zur edlen Aufmunterung zu seinem bloß auf materiellen Besitz begründeten Genuß der Absonderung vom gemeinen Nützlichkeitsinteresse eine nachzusehende, höhere Anregung zu geben.

Es möge wohl auf dem Wege der fortschreitenden Entwicklung staatlichen Organisation der allgemeine Nützlichkeitszweck derselben so vollständig erreicht gedacht werden, immer wird ein großer Anreiz für die Thätigkeit der von uns gedachten Eximirten übrig bleiben, wie wird es der besonderen Aufopferung an Veranlassung fehlen. Es wird sich dennoch vorstellen, daß dem vom rechten Bürgerstolz getriebenen und angespannten Streben der bestorganisirten Staatskräfte nicht gelingen müßte, selbst der Aufopferung für allgemeine und menschliche Zwecke auf dem Gebiete der moralischen Weltordnung Veranlassung zu benehmen, so bliebe den eximirten Ständen ein

Prof. Wagner, Ges. Schriften VIII. 10

zug ist für Denjenigen, der mit rechtem Sinne ihn zu  
so einzig und beglückend, daß seine Erhaltung ihm  
werth dünken muß. Im vorigen Jahrhundert waren es  
Glieder des Adels, welche diesen Vorzug thätig zu sich  
Die Geschichte des deutschen Landes wird Beispiele hiervon  
haben. Ein sächsischer Graf Büнау war es, unter dessen  
große Windelmann der ersten Befreiung von Nahrungs-  
Muße zu freien Forschungen im Gebiete des künstlerisch  
theilhaftig wurde. Nur in einem großen und weitreich  
könnte aber die thätige Verwendung dieses edelsten und  
werthesten Vorzuges veredelnd und beglückend auf das  
bürgerliche Gesellschaft zur Wirkung gelangen. Wir bez  
wir meinen, mit einer vielleicht gewagten Wendung zu uns  
Zwecke hin, indem wir ein warnendes Beispiel der Gesch  
Wohl verdankt die Welt der freien Muße des römischen  
ihm nach dem Untergange der Republik jede eigentl  
Thätigkeit abgeschnitten war, die Entstehung und Pflege  
vollen und beschrenden Litteratur, welche jedoch den  
Werken des griechischen Geistes, ohne deren Anregung d  
zu denken war, und zu denen sie sich nur gewissermaßen  
tator verhielt, ohne Vergleich nachsteht: jene Werke waren  
lebendigen Wechselverkehre der großen Geister mit dem  
Volke namentlich in der Enkl und Traal

n; den Versuch, mit den Pöbelen sich zu befassen, über-  
 Holz seinen freigelassenen Sklaven. Die Geschichte kennt den  
 ang dieses Abels und dieses Volkes in wachsender Entfittlichung  
 materialistischer Rohheit. — Dem deutschen Adel war es zur  
 es großen Aufschwunges des deutschen Volkes durch die voran-  
 en ungeahnten Erfolge des deutschen Geistes auf dem Gebiete  
 nma's und der Musik um so eher nahegelegt, diese Erfolge zur  
 lung des Volksgeistes festzuhalten, als gleichzeitig und fort-  
 aus der Entwicklung der deutschen Staatsverfassungen er-  
 en früheren politischen Vorrechten geschmälert wurde. Da gegen-  
 seine politisch verkümmerte Lage noch ausgesprochener als da-  
 k, dürfte es jetzt noch vielleicht an der Zeit sein, zur Nach-  
 des Versäumten sich kräftig anzukassen: ihm würde daraus  
 Tätigkeit von unermesslich wohlthätiger Wirkung entstehen, denn  
 e deutsche Geist, der ihm andererseits einzig noch eine schöne  
 ung seines Daseins verleihen kann, ist — wir sahen es —  
 großer Bedrängniß, daß wir fast hoffnungslos schon verzweifeln  
 überhaupt nur mit der Klage darum verstanden zu werden.  
 Wir bezeichnen nun ohne Umweg den Punkt, auf welchem der  
 Abete Kunstgeschmack des von uns gedachten und bezeichneten  
 den mit dem Bedürfnisse des Volkes und der bürgerlichen Welt,  
 diese zur Auffuchung vorübergehender gefälliger und zerstreuen-  
 terhaltung antreibt, sich begegnet: dieß ist das Theater. Der  
 angespannte Verbrauch seiner geistigen Kräfte für die unmittel-  
 Nützlichkeitszwecke des Lebens gestattet der bürgerlichen Welt  
 bedlose Beschäftigung mit Litteratur und Kunst: desto mehr  
 sie der Erholung durch abziehende, in einem guten Sinne zer-  
 the Unterhaltung, welche ihr wenig oder gar keine Vorbereitung  
 darf. Dieß ist das Bedürfniß. Ihm zu entsprechen, stellt sich  
 der Mime ein; ihm dient das Bedürfniß des Publikums sogar  
 Erwerbsquell, wie dem Bäcker der Hunger. Er schlägt das  
 auf: das Theater steht da. Hier ist Alles naiv und ehrlich:

heiterung überrascht, dem gewandten Gaukelspiele seine  
Auf dieses Verhältniß und seine Benützung zu höchsten  
Zwecken gründet sich die Entstehung der erhabensten und  
größten Dichter aller Zeiten. — Es hat ein Gebrechen,  
seiner ersten naiven Anlage sich der Beachtung entziehend,  
Anwendung des Nutzwedgesezes des bürgerlichen Verkehrs  
diesem Verhältnisse, sich rein auszudrücken; das Publikum  
fordert, fordert ohne Urtheil und Kenntniß; der Dime  
zahlen, und gewährt um des Vortheiles willen dem Pub  
Mangel an Urtheil und Kenntniß er mit schnellem, richti  
gewährt, wie dem verzogenen Kinde nicht Das, was  
ist, sondern was seinem Gaumen schmeichelt. Hieraus entsteht  
rungen, welche, in übler Tendenz benützt, das Theater zum  
besten sittlichen Anlagen des Volkes, der besten künstlerische  
Kunst führen kann. Wir sehen diesen Erfolg fast erreicht.  
hebt diesen Grundschaden auf, oder mildert ihn wenigstens  
lichsten Unschädlichkeit, so bietet dieses Verhältniß, in we  
ästhetische Anlage des Volksgeistes in seiner naivsten Form  
liches bürgerliches Bedürfniß ausspricht, den einzigen, und  
durch nichts Anderes zu ersetzenden Ausgangspunkt für ei  
meinsame Wirksamkeit der geistigen und sittlichen Seelenkräfte  
und seiner bevorzugten Geister. — Nach Allem, was in u

## XV.

Das Prinzip der von uns gedachten Umbildung des deutschen  
ers im Sinne des deutschen Geistes begründen wir auf ein  
es, in verschiedenen Sphären sich wiederholendes Verhältniß: es  
selbe, welches wir eingehender als das des Dichters zum Mimen  
teten, und das sich in demjenigen des kunstgebildeten Grimirten  
eigentlichen Publikum, sowie als größtes Verhältniß in dem des  
zum Volke als identisch darstellt. Hier die reale Kraft des  
nisses, dort die ideale Macht der Gewährung Dessen, was den  
Forderungen des Bedürfnisses unerreichbar ist. Von dem  
Verhältnisse des Königs zum Volke sind die ihm gleichen  
n Verhältnisse umfaßt, weshalb, wenn es der gleichmäßigen  
ung zu gemeinsamer Bethätigung gilt, diese vom Könige ausgehen  
Wie dieser das Nützlichkeitszweckgesetz aller staatlichen und  
haftlichen Organisationen dadurch zur letzten Ausführung bringt,  
in seinem Walten jenem die Erreichung Dessen sichert, was es  
er reinen Konsequenz nicht erreichen könnte, so hat seine Ent-  
ng überall da einzutreten, wo der Nützlichkeitszweck bis zu diesem  
e angelangt ist, und es ist daher ein- für allemal vorausgesetzt,  
jeher Punkt ungehindert durch die geeignetste Organisation der  
lichen Staatskräfte erreicht wird. Dieses Verhältniß selbst dürfen



wir aber nicht als ein chronologisch, sondern als ein synchronisch architektonisch geordnetes uns vorstellen; die Ansicht, erst müsse das Nützliche hergestellt, dann sei es Zeit, an das Schöne zu denken, führt, wenn diese verschiedenen Tendenzen als in der Zeit aufeinander liegend festgehalten werden sollen, dazu, daß mit Sicherheit die zweite Tendenz nie aufkommt, weil anzunehmen ist, daß die erste auch von uns so bezeichnete architektonische Ordnung des Staatswesens einzig erfüllt, und somit die in dieser Ordnung für die zweite Tendenz reservirte Machtfähigkeit absorbiert hat. Dagegen haben beide Tendenzen gleichzeitig zu wirken, wenn auch immer so, daß die erste die bewegende, das Problem aufstellende, die zweite die abschließende, lösende Macht ist. Ein Beispiel wird dieß klar machen. Eine Stadt braucht eine Wasserleitung; dieß ist ein Bedürfniß, dessen Befriedigung einen der ganzen Stadt gemeinsamen Nützlichkeitszweck ausmacht; ist die Bürgergemeinde an der Ausführung des Baues dieser Leitung z. B. durch fehlende Geldmittel verhindert, so liegt hierin ein Mangel in der Zweckmäßigkeit-Organisation der Gemeinde zu Grunde, welchem in ihrer innersten Tendenz, der stadtgemeinnützigen, durch ihren eigenen Kräften abzuhelfen ist; den König unmittelbar in Anspruch nehmen zu wollen, würde ein beschämendes Bekenntniß der unzureichenden Organisation des Stadtgemeinbewesens abgeben. Wogegen diese eine Stadt, wenn zur Zeit ihr Vermögen erschöpft ist, ihre ganz natürlichen Hilfsverbündeten in den anderen Städten des Landes suchen mußte; mit diesen in eine organisirte Gemeindegliederung zu treten, in welcher überhaupt städtische Nützlichkeitsinteressen zu einer gemeinsamen Angelegenheit erhoben, und vermöge der nach dem Gesetze der gegenseitigen Hilfs- und Gewährleistung, z. B. der Feuerversicherungs- und Lebensversicherungs Gesellschaften, leichter und partiellen Schaden abgeholfen würde, dieß wäre der jeder Staatsorganisation entsprechende Weg. An den König ist hierbei kein Anspruch zu erheben, dafür zu sorgen, daß die Wasserleitung angelegt werde, und der Stadt, wie sie ihr nützlich ist, zugleich

se gereiche. Dagegen, wollte der König in derselben Stadt einen ~~zwei~~ ästhetische Zwecke bestimmten Prachtbau ausführen lassen, hierfür das Vermögen der Stadtgemeinde in Anspruch nehmen, wäre diese in ihrem vollsten Rechte, dieß für eine tyrannische, dem Nützlichkeitszwecke aller ihrer Organisationen hohnsprechende Zumuthung halten: nichtsdestoweniger würde sie, wie der König für die Schönheit der Wasserleitung besorgt war, aus Nützlichkeitsgründen ihm keine Hindernisse in den Weg legen, etwa aus dem Grunde, daß dieses Gebäude keinem unmittelbaren Nützlichkeitszwecke diene.

Das Theater, wie wir erfahren, verdankt seine Entstehung einem Bedürfnisse der bürgerlichen Gesellschaft, dem der Erholung und Beruhigung nach angespannter Berufsthätigkeit. Der wirkliche Nützlichkeitsgrund der Erhaltung des Theaters würde auf der Stelle von der ganzen bürgerlichen Gesellschaft mit größter Lebhaftigkeit bezeugt werden, wenn man die Theater gänzlich schließen, ja nur die Zahl der Vorstellungen vermindern wollte. Hiermit gehen wir, wie in dem von einem vorliegenden, praktisch gegebenen Verhältnisse aus: es ist möglich, daß radikale Nützlichkeitspolitiker dieses Verhältniß an sich als gemeinschädlich gänzlich aufgehoben wissen wollen, — wenn wir, aufrichtig gesagt, wenn das Theater unabänderlich seine verderbliche Tendenz beibehalten und sogar zu noch größerem Verderben entarten müßte, gar Nichts einzuwenden hätten. Jedoch, da wir uns nicht auf den nutzwecklich radikalen, sondern auf den ideal konservativen Standpunkt gestellt haben, halten wir dieses Eine als konstatirt, daß das Theater als Unterhaltungsanstalt für die bürgerliche Bevölkerung einer Stadt einem Bedürfnisse seine Entstehung und Erhaltung verdankt. Handelt es sich nun darum, diesem Bedürfnisse die Leistungen des Theaters in dem hohen Sinne, zu welchem es befähigt ist, welcher aber in dem gegenwärtigen auf Nützlichkeitszwecke gerichteten Verkehre zwischen Publikum und Theaterstand sich nicht erreichen läßt, zu entsprechen, so kann wohl die Berechtigung, wie Nöthigung zum Einschreiten von Seiten

der auf das Ideale gerichteten höchsten Staatsmacht kein grundsätzlicher Zweifel aufkommen. In den bestehenden Vereinbarungen zwischen Staat und Krone ist auch diese Nöthigung und Berechtigung bereits vollständig anerkannt: nur konnte von keiner Seite her der Zweck der Dotirung eines Hoftheaters auf der königlichen Civilliste deutlich genug ausgesprochen werden, weil diese Dotirung aus einem ganz anderen Principe als die übrigen Staatsdotirungen hervorging. Erst mit der Gründung der neueren Staatsverfassungen der Staatenwelt ist in der Weise geregelt wurde, daß die bis dahin freigegebenen Bezüge der Krone nach ihrer vorgeschundenen durchschnittlichen Summe als fester Betrag einer königlichen Civilliste festgestellt wurden, bestimme man auch die eben um jene Zeit auf den königlichen Haushaltungsrechnungen gerade für Haltung eines Hoftheaters angenommene Summe zu einem jederzeit für den gleichen Zweck auszugebenden Etat. Hiermit ward, ohne weiter an die Bedeutung und die Bedürfnisse der dramatischen Kunst zu denken, eben nur ein bestandener Bestandtheil des königlichen Hofstaatswesens als der der Krone entsprechend anerkannt und festgehalten. Durch die Anwendung dieser Summe zur vorzüglichen Ausstattung eines Theaters in der Landeshauptstadt tritt der König vor Allem in ein gewisses Verhältniß zu dem Publikum dieser Stadt, welches andererseits, wie vor, seinen Eintritt in dieses Theater bezahlt, und im Gegentheil genommen zu ihm in einer primitiven, naiven, auf Unterhaltung ausgehenden Stellung verbleibt. Dieses ebenbürtige Verhältniß gebene und aus den Umständen unreflektirt gebildete Verhältniß setzen wir nun ebenfalls im ideal konservativen Sinne fest, um uns zu fragen, wie es in einem zur Hebung der deutschen dramatischen Kunst vortheilhaften Sinne zu verwerthen sei, da wir gesehen haben, daß es in seiner bisherigen Fortführung geradesweges zu dem Verfall verfallen geführt hat.

Stellen wir die Frage so: auf welche Weise ist eine Vertheilung des allgemeinen Geschmacks an theatralischen Vorstellungen, zu

! Sinne der dem Theater zugewendeten königlichen Gnade liegen  
ist, zu erreichen?

Offenbar nur durch Veredelung des Charakters der theatralischen  
Vorstellungen selbst. Das Publikum ist willig, auf Alles einzugehen,  
wobei seinem natürlichen Grundbedürfnisse Befriedigung gewährt; vor-  
treffliche Vorstellungen vortrefflicher Werke werden von ihm stets mit  
höchster Stimmung und lohnender Anerkennung aufgenommen. Mit  
dem Rechte wehrt es sich aber gegen die Anmaßung, auf abstraktem,  
praktischem Wege belehrt werden zu sollen. Die Nachahmung des  
britanischen Bildungsspieles, seine Dienstboten in wissenschaftliche  
ästhetische Vorlesungen zu schicken, während die Herrschaft sich  
den Abfall des europäischen Theatertreibens für seine Dollars vor-  
setzen läßt, ist bis jetzt noch nicht zum Geschmade des deutschen  
Publikums geworden. In seinem Betreff bleibt einzig der Zweifel  
übrig, ob es möglich sein werde, durch die Vortrefflichkeit des Ge-  
gebenen es zu mäßigerem, seltenerem Genuße desselben zu gewöhnen.  
Nur durch die Beschränkung der Masse der theatralischen Leistungen  
kann nämlich andererseits auf die stete Tüchtigkeit derselben Einfluß  
ausgeübt werden, und zwar dieß allein schon in Berücksichtigung der  
eigenen Noth zur Ausbildung und Geltendmachung der technischen  
Kunst und ihrer Anforderungen, ganz abgesehen davon, daß die  
Aufstellung eines würdigen Repertoires von genügender Mannigfaltigkeit  
jetzt schwer denkbar wäre. Da wir nun bei der Vornahme be-  
stehen, trotz des idealen Zieles, welches wir uns setzen, zur An-  
wendung keiner Art formal radikaler Auskunfts Mittel uns hinreißen  
lassen, möchten wir gegen den bezeichneten Übelstand zunächst nur  
Gleichungsmittel in Anwendung gebracht sehen, wie sie im wohlver-  
standenen, selbst erwerblichen Interesse mehrerer in einer Stadt neben-  
einander bestehender Theaterunternehmungen von selbst als zweck-  
mäßig sich herausstellen, und welche zu dem Ergebnisse der Ver-  
mehrung der Anzahl der theatralischen Vorstellungen überhaupt  
führen müßten.

licher Leistungen zu erlangen sein. Zu diesem ist auf den  
täglichen Verkehr zwischen Theater und Publikum, name  
Basis der Erwerbsinteressen, unmöglich zu gelangen, min  
bei den gegebenen deutschen Theaterverhältnissen im  
Dieses Beispiel kann nur auf einem von den Bedü  
Nöthigungen des alltäglichen Theaterverkehrs gänzlich er  
gegeben werden, auf dem Boden, welcher nur in der Sp  
einem großen Sinne von uns gedeuteten königlichen G  
kann. Bedingung hierfür ist die Außerordentlichkeit  
und Jedem, wie sie in erster Linie nur durch größere  
gewährleistet werden kann. Wir wollen uns zur Char  
dieser Außerordentlichkeit hier nicht durch eine Kritik der  
Versuche, wie sie nach dieser Seite hin schon angestellt w  
halten, da überhaupt die Erörterung der technischen Erfor  
die Verwirklichung unserer Idee nicht hierher gehören soll: m  
wir, daß alle sogenannten „Mustervorstellungen“ bisher nie  
des alltäglichen Theaterverkehrs verließen, und sich eigentl  
durch Anhäufung und Nebeneinanderstellung gesteigerte  
Virtuosenleistungen zu erkennen gaben, und als solche au  
wurden. Dagegen würden die von uns gemeinten, in se  
schenräumen gebotenen, wahrhaft königlichen Aufführung  
charakteristische Merkmale an sich tragen. In ihnen r

ichte und zum Gesetz erhobene Übereinstimmung theatralischen Darstellung mit dem dargestellten wahrhaft deutschen Dichterwerke. Durch die zweckmäßigste Verbindung der vorhandenen, zerstreuten und hierzu versammelten Talente, von der Darstellung vorhandener wahrhaft deutscher Werke ausgehend, würde zur Veranlassung neuer, für die gleiche Bewährung geeigneter Werke fortgeschritten werden. Die gewerbliche Tendenz im Verkehre zwischen Publikum und Theater wäre hier gänzlich aufgehoben: der Zuschauer würde nicht mehr von dem Ersatze der Zerstreuung nach der Tagesanspannung, sondern dem Vergnügen nach der Zerstreuung eines selten wiederkehrenden Abends geleitet, in den von seinem gewohnten allabendlichen Zufluchtsort für theatralische Unterhaltung abgelegenen, eigens nur dem Zweck dieser außerordentlichen, erimirten Aufführungen sich erschließenden besonderen Kunstbau eintreten, um hier seiner höchsten Zwecke wegen die Mühe des Lebens in einem edelsten Sinne zu vergessen.

Wir deuteten genug an, um den wohlmeinenden Leser den Einfluß und die Rückwirkung des von uns angerufenen Beispiels auf die theatralische Kunst, auf den dichterischen Geist, auf den künstlerischen Geist überhaupt, und hierdurch auf die Gestaltung eines den höchsten Sinn wirklich zur Erscheinung bringenden Lebens selbst erkennen zu lassen.

Zum Schluß der hiermit beendigten Untersuchungen sei uns ein wenig, aber weiter Ueberblick gestattet.

Als Preußen den Umsturz der Bundesverfassung in das Werk setzte, sprach es von seinem deutschen Beruf. Da Bayern sich anschloß, die ihm gewordene neue Stellung rühmlich zu ver-

...en, nicht nur eine in Wirklichkeit genutzte, sondern  
sprechend, ebenso genöthigt wie befähigt ist. Welches  
einzig zur Bildung dieses deutschen, als Vorbild  
Musterstaates dienen? — Als die Krone Preußen drei  
Fürstenhäuser aus ihren Stammsitzen verwies, berief sie  
Nützlichkeitsgrund: sie bedeckte hierdurch mit höchster, fast  
Energie den innersten Geist des preussischen Staatswesens  
und bereits charakterisirten Schöpfung Friedrich's des  
Zu welchem Ziele würde es Bayern führen, wenn es in  
schreitenden Staatsorganisation gänzlich nur die Tendenz  
des preussischen Staatswesens verfolgte? Nothwendig, daß beide  
auf dem gleichen Punkte sich begegnen und auf einander treffen.  
Der stärkere Nützlichkeitsgrund würde dann zu entscheiden  
wohin müßte dann die Entscheidung fallen? Wäre es  
ein allerhöchster Nützlichkeitsszweck des bayerischen Staats  
allen seinen Organisationen lebhaft im Auge zu behalten  
allen Nützlichkeitsszweck eben noch ein Ideal gelegen  
Bayern, nur so weit es an dieses reiche, neben Preußen  
seinen Beruf erfüllen kann? Hat die Krone Preußen vor  
zu machen, daß sie nie und nirgends das Nützlichkeitsge  
Auge verliere, und muß sie selbst die Gnade nach den  
dieses Gesetzes stimmen, hätte dann nicht Bayern seine  
umdeuten nun unten auf in dem Maße zu verfolgen daß

sehen des Nützlichkeitszweckes verwendet: und hier wird dann der Punkt sein, auf welchem — zum Heile Aller — eine glückliche Lösung des bayerischen Staatswesens mit jenem sich begegnen kann. Nur nur dieser Punkt: es giebt keinen segenvollen anderen. Und was ist der deutsche Geist, von dem sich es leicht reden und in kühnen Phrasen sich ergehen läßt, der aber unserer Einsicht, unserem Gefühle kenntlich nur erst noch in dem idealen Aufschwunge des großen Schöpfer der deutschen Wiedergeburt des vorigen Jahrhunderts nachweisbar ist. Diesem Geiste im deutschen Staatswesen eine entsprechende Grundlage zu geben, so daß er frei und selbstbewußt aller Welt sich kundgeben kann, heißt aber so viel als selbst die beste und einzig dauerhafte Staatsverfassung gründen.







**Bericht**

**an**

**ine Majestät den König Ludwig II.**

**von Bayern**

**über eine in München zu errichtende**

**deutsche Musikschule.**



Alldurchlauchtigster großmächtigster König!

Ihre Majestät haben mir den Wunsch ausgedrückt, meine Ansicht über, was von der Wirksamkeit eines Konservatoriums für Musik erwarten sei, und inwiefern hieraus Forderungen zu begründen, die diesen Forderungen entsprechende Einrichtungen am hiesigen städtischen Konservatorium der Musik zu treffen sein möchten, auszusprechen.

Dem weitblickenden Auge des erhabenen Freundes meiner Kunst habe ich nur dann eine befriedigende Einsicht in den hier vorliegenden Fall zu geben, wenn ich diesen im ungetrennten Zusammenhange dem heutigen Zustande aller mit ihm sich berührenden Kunstangelegenheiten darstelle.

In der Benennung einer Schule als „Konservatorium“ liegt der Charakter der von ihr geforderten Wirksamkeit bezeichnet; sie soll den städtischen Styl einer reifen Entwicklung der Kunst erhalten, „konserviren“, und zwar durch Pflege und treu erhaltene Überlieferung natürlich der Vortragsweise für diejenigen Musterwerke, durch welche

... dass der ... zu errichtende ...  
... der ... zur klassischen ...  
... Musik sehen wir ...  
... mit der Oper, ...  
... Entwicklung ...  
... Untertung der ...  
... angenommen werden ...  
... Konservatoriums in Paris ...  
... Geschmacke klassisch ...  
... Begründen, ...  
... einem charakteristischen ...  
... Die Vertragsweise, ...  
... ging demnach ...  
... aus, in welcher ...  
... gewirkt und ...  
... Mailand und Paris ...  
... St-Carlo, della Scala ...  
... der ...  
... auch in ...  
... haben wir ...  
... Ereignisse ...  
... Institut, ...  
... Theater in ...  
... ...  
... erhalten ...  
... ...  
... ...  
... ...  
... ...  
... ...

sehen läßt, wie schlecht wir diese Meister im Betreff der ihnen eigenen Kunstmittel unterstützten. Deutlich erkennen, woran es uns ist, werden wir nur dann, wenn wir nicht auf unsere großen Meister selbst blicken, sondern darauf, wie ihre Werke uns vorgeführt haben.

Der flüchtigste Hinblick auf die Geschichte der Musik in Deutschland zeigt uns, daß im Betreff der zur Ausübung dieser Kunst bestehenden Institute wir uns in einem durchaus unselbstständigen, unreifen, schwankenden Zustande befinden, welcher nach keiner Seite hin wie noch auf die Ausbildung eines dem deutschen Geiste entsprechenden Styles sich anläßt. Während die Italiener um die Mitte vorigen Jahrhunderts diesen Styl aus eigensten Mitteln sich hielten; während die Eigenthümlichkeit des französischen Geschmacks durch die Mitwirkung der größten Kunstkräfte aller Nationen gegen Ende des vorigen und den Anfang dieses Jahrhunderts den Styl unserer Pariser Institute begründete, von welchen aus bis heute Geschmack fast aller europäischen Nationen beherrscht wird, sind wir Deutschen aus der bloßen Nachbildung und Nachahmung der fremden Eigenthümlichkeiten der Italiener und Franzosen, namentlich was die in den Theatern giltige Vortragsweise betrifft, nicht entkommen.

Um zu sehen, wie nachtheilig dieß für uns sich gestaltet, halten wir nur den Erfolg der Berührung mit fremden Einflüssen, wie er bei den Franzosen herausgestellt hat, mit dem zusammen, wie er bei uns kundgiebt.

In Paris ward der Italiener und Deutsche sofort Franzose, und musikalisch weit geringer begabte Franzose drückte den Leistungen Auslands mit solcher Bestimmtheit den Stempel seines Geschmacks auf, daß weit über seine Grenzen hinaus, dieser Geschmack wieder gegeben für die Leistungen des Auslands wurde. Bei den Deutschen stellte sich dagegen der Hergang folgendermaßen heraus. Die deutsche Musik, von Italienern ausgeübt, wird in völlig barbarische

Zustände als gänzlich ausländisches Produkt eingeführt. Musiker befaßen sich mit ihr, indem sie Italiener werden; französische Oper sucht man durch unbeholfene und verstümmelte Produktion sich anzueignen. Die hieraus sich ergebenden Mängel ich wiederholt aufzudecken mich bemüht. So wenig der von mir Nachweis der allen Kunstgeschmack verderbenden großen Mängel der Leistungen unserer Operntheater beachtet worden ist, hat das Glück, die Aufmerksamkeit und Theilnahme Euerer Majestät auch für diese meine Klagen zu gewinnen, und eben in der Richtung darf ich daher annehmen, an eine Einsicht mich zu wenden für das Erkannte nicht umständliche Beweise erst beizubringen.

Um es in Kürze zu fassen: in unseren Operntheatern wird auf schlechte und entstellende Weise das Ausland nachgeahmt. Italiener und Franzosen im Verfall ihres Styles begreifen sich nicht, wir uns Das, was sie so, immer noch in Übereinstimmung mit den Eigenthümlichkeiten, und immerhin mit stylistischer Korrektheit, verstümmelt und inkorrekt als tägliche Unterhaltung vor.

Welche Vortragsweise hat dieser Erscheinung gegenüber dieses „Konservatorium“ für Musik zu „konserviren“?

Hierauf antwortet man mir sehr vermuthlich, daß man jenen Produktionen auch Gluck und Mozart aufführen, die Werke dieser Meister unsere konservativen Sorgen gerecht machen müßten. In dieser Verufung hätten wir den eigentlichen verderblichen Irrthum der Deutschen zu erkennen. Gluck's und Opern haben wir uns so gut aus den französischen und italienischen Styleigenthümlichkeiten anzueignen suchen müssen, wie jedermann ausländischen Werke, und ganz in der entstellenden und in der Weise, wie diese, haben wir uns auch nur Gluck und Mozart gemacht. Wären wir aber je im Stande gewesen, sie mit stylistischer Korrektheit vorzuführen, so müßten wir endlich den Einflüsse des immer tiefer verderbenden, selbst verdorbenen deutschen Geschmacks gänzlich die Fähigkeit hierzu verloren haben.

es. Die ganz besondere Gesangs- und Vortragskunst, die zu ~~den~~ und Mozart's Zeiten sich noch auf die Wirksamkeit namentlich italienischen Schulen begründete, ist seitdem, gerade in Deutschland ~~schon~~ gepflegt, auch im Ausgangspunkte jenes Styles verloren ~~gegangen~~; und an Nichts können wir heutzutage die Schwäche der ~~Leistungen~~ unserer Opernpersonale deutlicher nachweisen, als an der ~~Lebens-~~ und Farblosigkeit der Aufführungen gerade Gluck's ~~Mozart's~~, deren Anpreisung als wirklich heuchlerisch und lügnerisch ~~beden~~ ist.

Wenn diese Werke vollkommen richtig wiederzugeben, würde es einer Kunstbildung und stylistischen Entwicklung bedürfen, wie die Blüthe einer nachhaltigsten, höchsten und verständnißvollsten der Kunst des Vortrages erwirken könnte. Daß wir Deutschen diesen Erfolg zusprechen möchten, ohne im Mindesten etwas für die Grundlage einer nur mit der Zeitproduktion im Verhältniß ~~den~~ Bildung des Vortrages gethan zu haben, beweist nur, daß, selbstgefällig wir uns auch dagegen verwahren mögen, uns diese Erfordernisse noch gar nicht zum Bewußtsein gekommen sind. Die Schwere des Vorwurfs, der uns hier treffen muß, mindert ~~Wenn~~ wir die ungemeine Schwierigkeit der uns gestellten Aufgabe ~~aus~~ Auge fassen; den verwirrenden Einflüssen der fremden ~~den~~, welche in jeder Form den Geschmack des deutschen Publi- ~~bestimmten~~ und (weil inkorrekt reproduzirt) irreleiteten und ~~den~~, stellte sich nirgends der Sammelpunkt deutscher Bildung ~~den~~, auf welchem, wie dieß von Paris aus für Frankreich geschah, original-Geschmack der Nation sich der fremden Einwirkungen zu ~~ihren~~ eigenen Bereicherung, jedoch für seine eigenen wahren Bedürf- ~~ne~~negestaltend, bemächtigen konnte.

Selbst die bedeutendsten deutschen Theater blieben in der ab- ~~gen~~ Stellung, welche die französischen Provinzial-Theater gegen- ~~Paris~~ einnehmen; nur mit dem großen Nachtheile, daß ihnen unmittelbar verwandte Vorbild von Paris entrückt und unver-



universalist, over door bejonders sorgsame uno iorn  
und Verwendung aller ihm von außen und aus alle  
kommenen Styleigenthümlichkeiten, — hierüber dürfe  
gerungen gelangen, wenn wir uns vorstellen, welcher  
nächst zu entsprechen wäre, um nach der wichtigsten  
Anhaltspunkt zur Ausbildung eines wirklichen deutsch  
den Vortrag zu gewinnen.

Unstreitig ist es am wichtigsten, daß in irgend ein  
Centrum deutschen Lebens und deutscher Bildung ein  
führungsweise von Werken deutschen Styles mustergilt  
in das Leben gerufen werde. Der ungemeine, ganz  
Einfluß, welchen das Theater, als fast einziges tägl  
künstlerisches Unterhaltungswerkzeug, auf den Geist un  
Volkes gewonnen hat, kann uns keinen Augenblick dar  
lassen, daß die Institution, welche wir im Sinne haben  
theatralische Vorführungen abzielende sein dürfte.  
wiesen, daß, was vom Konzertsale aus auch geleiste  
um dem musikalischen Geschmaße der Nation eine ern  
Richtung zu geben, dieß immer wieder durch den über  
fluß der Oper durchkreuzt und verwirrt worden ist;  
sich, daß nur vom Theater aus die gemeinte edlere Ri

die tägliche Unterhaltung eines bestimmten städtischen Publikums zu müssen, hat all' das Unreife, Ungebildete und Inkorrekte der bisherigen Leistungen, als unerläßliche Folge, zu Wege gebracht, nach jeder gewaltsamen Anstrengung, dieser Folge sich zu entziehen, müßte es bei der fortbestehenden Nöthigung seines täglichen Lebens immer wieder in die frühere Tendenz zurückfallen.

In welcher Weise jedoch auch dem stehenden Theater ein wichtiger Antheil an der Hebung und Pflege des guten Geschmacks zuwendet und gesichert werden könne, soll sich im Verlaufe ergeben, wo ich zunächst diejenige Institution bezeichnet haben werde, welcher die Initiative hierfür zuzutheilen ist. Da meines Erachtens Alles auf ankommt, zunächst zu der Möglichkeit wirklich korrekter, in Theilen vollkommen übereinstimmender Aufführungen von Werken aller Gattung und deutscher Originalität zu gelangen, diese Absicht nur ausnahmsweise und seltener zu erreichen sein kann, so würde eine solche Institution in einer Veranstaltung von Musteraufführungen bestehen müssen, zu welchen die jedesmal vorhandenen besten gebildetsten künstlerischen Kräfte der deutschen Theater zusammengebracht würden.

Es hat sich bewährt, daß in verzweifelten Lagen, wie die hier vorliegenden Zustände sie mit sich führen, nicht durch die reine Theorie, sondern nur durch schnelles Erfassen praktischer Vorlagen einzig Hilfe zu gewinnen ist.

Der tief ernste Sinn Euerer Majestät erkannte die Noth, in welcher ich mich im Betreff der Aufführung meiner neueren Arbeiten, namentlich des projektirten größeren Dramenzyklus „der Ring der Nibelungen“, befinde. In dem Vorworte zur Herausgabe der letzten

Dichtung habe ich die Veranstaltungen bezeichnet, welche mich zur Lösung der Aufgabe einer befriedigenden Aufführung dieser Werke geeignet dünken, und mein erhabener Beschützer hat beschlossen, die Lösung dieser Aufgabe durch Anordnung der nöthigen Vorrichtungen herbeizuführen. Diese würden wesentlich in Folgendem bestehen.

Da das stehende Hof- und Nationaltheater zu jeder Zeit selbst für den täglichen Bedarf des Publikums in Beschlag genommen ist, soll von vornherein von der Benützung seines Lokales für die erpöckelt mit höchster Sorgfalt vorzubereitenden Musteraufführungen abgesehen und dafür ein besonderes Lokal provisorisch hergerichtet werden. Schon die Herrichtung dieses Lokales soll aber, nach dem sinnigen Vorschalt Ihrer Majestät, zur Lösung wichtiger Aufgaben in Betreff der ästhetischen Zweckmäßigkeit der scenischen und akustischen Konstruktion eines mustergiltigen Theaters angewendet werden. Eure Majestät haben daher einem berühmten, und in diesem Hinsicht vorzüglich erfahrenen Architekten die Aufgabe gestellt, vor Allem den inneren Theaterraum zu konstruiren, in welchem einerseits die unschöne und störende Sichtbarkeit des Orchesters, bei möglicher Zögerung einer edlen Klangwirkung desselben, vermieden, und andererseits namentlich durch Erfindung von Beleuchtungs-Vorrichtungen, welche die scenischen Dekorationen zu wirklich malerisch-künstlerischer Bedeutung erhoben wurden, die theatrale Darstellung selbst zu ihrer noch fehlenden edleren Höhe reiner Kunstleistungen erhoben werden soll. Eure Majestät haben den Vorschlag des Architekten, diese provisorische Konstruktion in einem der Plätze des hiesigen großen Schauspielgebäudes setzen zu dürfen, sobald sich dieses als zweckmäßig herausstellt, genehmigt, und dadurch das Unternehmen des Theaters der geringeren Kostspieligkeit (weil es keiner provisorisch zu लेकरenden Außenwände bedarf, sowie der Zeitersparniß für die Herstellung versichert. Eure Majestät haben mich ferner beauftragt, mein Augenmerk darauf zu richten, aus den deutschen Opernsänger-peripetern diejenigen vorzüglich begabten und gut gebildeten Darsteller aufzusuchen, welche zur gegebenen Zeit für den besonderen Zweck, ungestört von anderen Einflüssen mein Werk einzustudiren und in einer Reihe mustergiltiger Aufführungen dem hierzu einzuladenden deutschen Publikum vorzuführen, nach München berufen werden dürften. Die auf diese Weise bewerkstelligten Aufführungen würden, als Ausnahmefälle, zu

nach wohl vorübergehen; die Vorzüglichkeit derselben würde aber ohne nachhaltigen Eindruck verbleiben, und während es vorübergehen würde, in wiederkehrenden Zeiträumen ähnliche Aufführungen überholen, würde aus der einen Nothigung, so und nicht anders Werth darzustellen, der Ausgangspunkt einer Institution gewonnen sein, deren Wirksamkeit vom gedeihlichsten Einflusse auf die deutsche Kunst werden müßte.

Ob ich mich jedoch in die Darstellung der möglichen segensreichen Folgen dieser, ganz auf dem praktischen Wege des unmittelbaren Bedürfnisses in das Leben gerufenen Institution verliere, muß ich auch dem Hauptzwecke meiner unterthänigsten Mittheilung mich näher darüber auslassen, in welcher Art das hiesige Conservatorium, meinem Dafürhalten nach, an jenen beabsichtigten segensreichen Folgen, sowie schon jetzt etwa zur Erreichung jener segensreichen Ergebnisse als vorbereitende Musikschiule, Antheil zu nehmen vermag sein kann.

Es ist einleuchtend, daß zunächst dieser Antheil sich im Wesentlichen auf die vorbereitende Mithilfe zur Gründung der in das Auge gefaßten Institution zu beschränken haben wird, da erst durch die Thätigkeit jener ein wirklich giltiger Styl für den Vortrag von Musik entschieden deutscher Originalität sich begründen kann. Indem ich noch vorbehalte, zu zeigen, wie, ganz der Eigenthümlichkeit der deutschen beeinflussten Entwicklung des deutschen Kunstgeschmacks entsprechend, auch auf didaktischem Wege der uns angemessene höhere Styl bereiten und anzubilden sein wird, fasse ich daher jetzt nur die praktische Nothigung in das Auge, die unerläßlichsten Kunstorgane, welche die beabsichtigten Musteraufführungen ermöglicht werden müssen, bis auf den Punkt vorzubereiten, wo sie zur Lösung der noch hauptsächlich und einzig gestellten Aufgabe befähigt sein können.

Die geeignete richtige Ausbildung der Gesangsorgane mit dramatischem Talente begabter Sänger hierzu das Wichtigste. — Kein Zweig der musikalischen

den größten Gehörten angezeigten Sängern die  
wenn es gilt, wie jetzt es im großherzigen Willen  
liegt, zu mustergiltigen Aufführungen reinsten deutsch  
mit großen Opfern die nöthigen Künstler zu berufen  
stellung meines Nibelungen-Werkes zu berufenden  
allergrößten Theile bei den deutschen Operntheatern  
den; denn bei den allermeisten fehlt die zur Aueignat  
gestellten Aufgabe nöthige Vorbildung fast gänzlich, w  
auf falschem Ruhm begründeten Stellung sind sie  
zu verwohnt und verzogen, um für die Möglichkeit  
Hoffnung zu gewähren. Während also von dieser S  
wenige Unterstützung zu rechnen ist, tritt schon für l  
tischen Ziele die Begründung einer zweckmäßig organi  
schule als unerlässlich auf.

Der Anregung des Generalmusikdirektors F  
war es zu verdanken, daß die nöthigen Fonds zur  
solchen Gesangschule durch die Munizenz Allerhöch  
enen Großvaters, Seiner Majestät König Ludwig  
längeren Jahren überwiesen wurde. Es ist zu bed  
Gesangschule, ohne namhafte Vermehrung der  
Geldmittel, und ohne praktische Erkenntniß der st  
stellenden höheren Aufgabe, zu einer universellen  
vorgeblicher Tendenz eines Konservatoriums einwei

zeigen, daß der bisher eingeschlagene Weg nicht der richtige war, auf den Erfolg hinzuweisen, welcher eingestandenermaßen als ein Misserfolg, mit wirklicher Unhaltbarkeit des Institutes, sich herausstellt. Ich trete somit der weisen Ansicht des Generalmusikdirektors Hrn. Lachner, daß dieser Misserfolg für das Erste nur durch Zuführung des Konservatoriums auf seine ursprüngliche Basis als deutsche Gesangsschule zu verbessern sein wird, mit vollkommener Zustimmung bei, und stimme dafür, die jetzigen Fonds des Konservatoriums lediglich zur Neubegründung einer zweckmäßig organisirten Gesangsschule zu verwenden. Über die Bedeutung und die Tendenz, die ich dieser Schule beigelegt und eingeprägt wünsche, erlaube ich mir im Allgemeinen mit Folgendem meine Ansicht zu erkennen zu lassen.

Die Ausbildung der Gesangskunst ist bei uns Deutschen ganz anders schwierig, unendlich schwieriger als bei den Italienern, und um Vieles schwerer als bei den Franzosen. Der Grund davon liegt nicht nur in den Einflüssen des Klimas auf die Stimme selbst, sondern am nachweisbarsten namentlich in den Eigenschaften der Sprache. Während in der italienischen Sprache die eigenen äußerst dehnbaren Vokale durch die anmuthige Energie der Konsonanten nur zu wirksamern Klangkörpern gebildet werden, selbst der Franzose seinen, bereits weit beschränkteren Vokalismus eine Bildung der Konsonanten fließend erhält, deren oft bis zur unrichtigen Mißverständlichkeit gelangte Formung einzig dem Bedürfnisse des Euphonismus sich verdankt, hat die deutsche Sprache, nach tiefen Verfall am Ausgange des Mittelalters, trotz der Anstrengungen der großen Dichter der deutschen Renaissance sich noch so weit wieder entwickelt, daß sie im Betreff des Wohlklanges wie mit ihren romanischen und selbst slavischen Nachbarn wettläufte. Eine Sprache mit meist kurzen und stummen, nur auf der Sinnverständlichkeit dehnbaren Vokalen, eingeengt von höchst ausdrucksvollen, aber gegen allen Wohlklang durchaus

taus kann dies aber nicht auf dem bisherigen, von un-  
lehrern eingeschlagenen Wege geschehen. Das Modell d.  
Gesanges, des einzig als klassisch stylistisch uns vorstell-  
die deutsche Sprache nicht anwendbar; hier verdirbt sich  
und der Gesang wird entstellt; und das Ergebniß ist d.  
unseres heutigen deutschen Operngesanges. Die richtige  
des Gesanges auf Grundlage der deutschen Sprache  
gewiß außerordentlich schwierige, Aufgabe, deren Er-  
glücken muß. Sie kann andererseits nur glücken durch  
Übung an solchen Gesangswerken, in welchen der Gesang  
Sprache vollkommen entsprechend angeeignet ist. Der G.  
Gesanges wird sich daher, dem italienischen langgedehnten  
gegenüber, als energisch sprechender Accent zu erkennen ge-  
vorzüglich für den dramatischen Vortrag geeignet sein.  
hiervon waren bisher die deutschen Sanger, mehr als  
Nationen, für den dramatischen Gesang ungeeignet; (d.  
Bildung nach dem fremden Gesangstypus, welcher bei  
und Verwerthung der deutschen Sprache hinderlich war,  
wodurch die Sprache selbst in der Art vernachlässigt  
werden mußte, daß gegenwärtig derjenige deutsche M.  
beim Vortrage seiner Werke auf die verständliche M.  
Sprache rechnet, gar keinen Sanger hierzu findet. Sch-  
zige Umstand der gänzlich vernachlässigten und undeutlich

hier sich ergeben müssen, wo andererseits dem Charakter der Nation und ihrer Sprache nach Alles auf den einzig entsprechenden dramatischen Gesang abzielen kann, und nehme es für jetzt über mich, als einseitig zu gelten, wenn ich als Grunderforderniß für die zu errichtende Gesangsschule aufstelle, daß die in ihr zu befolgende Methode zu allernächst die Lösung der Aufgabe, den Gesang mit der Eigenthümlichkeit der deutschen Sprache in das richtige Verhältniß zu setzen, als Ziel zu stecken habe.

Daß hierbei eine eigentliche Verkümmernng des Gesangswohlklangs nicht aufkommen dürfe, versteht sich von selbst. Doch beruht gerade hierin die besondere, dem Deutschen gestellte Schwierigkeit. Denn dem Italiener von der Natur Alles leicht gemacht ist, und er deshalb wohl auch leicht in Selbstgefälligkeit erschläft, hat die Natur, die dem Deutschen den Gebrauch seiner Kunstorgane erschwerte, ihn dagegen auch mit Ausdauer und Kraft in der Anwendung der Reflexion zu seine Bildung ausgestattet. Es ist das Besondere des deutschen Bildungsganges, daß er Motiv und Form seiner Bildung sich meist in Außen entnimmt, daß er somit einen Bildungskomplex sich anzueignen sucht, dessen Elemente, nicht nur im Raum, sondern auch in der Zeit, ihm ursprünglich ferne liegen. Während die romanischen Völker einem bedenklichen Leben auf den Augenblick hin sich überlassen und eigentlich nichts recht empfinden, als was die unmittelbare Gegenwart ihnen bietet, baut der Deutsche die Welt der Gegenwart

aus den Motiven aller Zeiten und Zonen auf. Sein Genuß des Schönen ist somit auch mehr reflektirt, als namentlich bei den romanischen Nachbarn. Auch seine Kunstmittel, ja, wie ich zeigen will, seine Kunstorgane, soll er durch sorgfältige Aneignung, und mit übermäßigem Verständnisse der Kunst und ihres Organismus selbst, wie sie auf historischem Wege vermittelt werden, sich gewinnen. Im liegenden Falle wird die von deutschen dramatischen Sängern geübte besondere Eigenschaft nur dann für die Kunst überhaupt vollständig zu gewinnen sein, wenn auch der Gesangswohlklang der ita-



lienischen Schule in seiner Bildung nicht aufgeopfert wird. In das Studium der beabsichtigten Gesangsschule wird daher das reelle Nachbessern auch mit dem italienischen Gesange inbegriffen sein müssen und zwar, wie unerlässlich, mit Anwendung der italienischen Sprache. Hiermit ist der zur Übung bestimmte Vortrag nicht nur fremd, sondern auch verschiedenen früheren Perioden angehörender Sängern in das Auge gefasst, welche, von der Absicht des Studiums mit erwogener Erkenntniß der Eigenthümlichkeiten derselben geleitet, als Bildungsmittel für die Zöglinge selbst zunächst von mir in das Auge gefasst wird. Welche Folgerungen ich an dieses Bildungsmoment zu seiner Verwendung, bezüglich der Bedeutung und späteren Ausdehnung des ganzen Institutes, knüpfte, werde ich mich bemühen im Folgenden in ein helleres Licht zu stellen. Um dagegen dieser zukünftigen Ausdehnung schon bei Besprechung der Gesangsschule noch weitere Begründung zu geben, erlaube ich mir zunächst auf diejenigen Punkte einer richtigen und vollkommenen Ausbildung des Sängers aufmerksam zu machen, welche schon zur gedeihlichen Wirksamkeit der Gesangsschule, als solcher, herangezogen werden müssen.

Unerlässlich ist es, daß der Sänger auch ein guter Musiker ist. Wie übel in dieser Hinsicht es bei uns, die wir uns so gern als gründlich und redigend den Ausländern gegenüber hinstellen, beschaffen ist, kann nicht laut genug beklagt werden. Die erste grammatische Kenntniß der musikalischen Sprache, das einfache Lesen der Noten, ist den meisten Sängern dermaßen fremd, daß bei ihnen das Studiren einer Gesangspartie nicht etwa heißt, den Vortrag und Gehalt derselben sich aneignen, sondern einfach die Noten treffen lernen, wozu wenn es erreicht ist, das Studium selbst eigentlich als abgeklüßter betrachtet wird. Man urtheile nun, welchen Standpunkt dieser vernachlässigte Bildungsgrad eines Sängers gerade zum Charakter der deutschen Musik, deren reich entwickeltes harmonisches Gewebe sie ganz vorzüglich auszeichnet, einnimmt, und leicht wird es zu begreifen sein, warum so wenigen deutschen Meistern es noch beikommen konnte, die mit

delung, welche die deutsche Musik auf dem Instrumentalgebiete  
 hen, bisher noch auf die Oper überzutragen. — Hiergegen wird  
 her erforderlich, sogleich mit dem eigentlichen Gesangsunterrichte  
 gründlichen Musikunterricht überhaupt eintreten zu lassen, und  
 rste hierunter theoretische Belehrung und praktische Übung in  
 armonie, fortschreitend bis an diejenige Grenze der eigentlichen  
 ortionalehre, welche sich mit der genauen Kenntniß der Konstru-  
 iones Tonwerkes, des Baues seiner Perioden, der Bedeutung und  
 verhältnisse der in ihm enthaltenen Themen, sowie dem genauen  
 rden ihrer Phraseologie abschließt. An dieses geforderte Studium  
 ung des Sängers würde nun anzuknüpfen sein, wenn die  
 elung und Erweiterung der eigentlichen Gesangsschnule zur all-  
 en Musikschnule in das Auge gefaßt werden soll.

ber aber zuvor noch allen Erfordernissen für die wirklich voll-  
 ige Ausbildung eines Sängers, namentlich von dramatischer  
 gerecht zu werden, müßten wir erst nothwendig noch für  
 iberischen und gymnastischen Theil derselben sorgen. Die Er-  
 iffe beider Tendenzen fallen bereits in die Anfangsgründe des  
 Gesangsunterrichtes. Um seinen Ton mit dem Wort in richtige  
 stimmung zu setzen, muß der Sänger schön und richtig sprechen  
 um volle Herrschaft über das unmittelbare Gesangsorgan,  
 Kkopf und die Lungen, zu erhalten, muß er seinen ganzen  
 vollkommen in seine Gewalt bekommen. Für den zweckmäßigen  
 ndericht nach diesen beiden Seiten hin, ist daher sogleich im  
 e der eigentlichen Stimmbildungsstudien zu sorgen. Der  
 ndericht wird von der rein physischen Ausbildung des Sprach-  
 bis zur genauen Belehrung über die Konstruktion des Verses,  
 enschaften des Reimes, und endlich den rhetorischen und poe-  
 Behalt des dem Gesange zu Grunde liegenden Gedichtes vor-  
 e. Der gymnastische Unterricht aber wird sich, von der für  
 nderung nöthigen Belehrung der Körperhaltung ausgehend,  
 nderwicklung der plastischen und mimischen Fähigkeit, den Er-

Kunstaufgaben macht. Es ist unglaublich, auf wie  
gegen den „Text“ ihrer Arien man bei ihnen trifft;  
oft gänzlich unverständlich ausgesprochen, bleibt der  
Inhalt, wie dem Publikum (wenn dieses sich nicht im  
Textbuche hilft) so auch dem Sanger selbst fast ganz  
es ergibt sich schon aus diesem Umstande ein be-  
sinniger Zustand seiner Geistesbildung, welcher das  
unter Umständen, zu einer geradezu vollkommenen  
Dass ein Sanger, der den Inhalt des Gedichtes und  
Situation nicht wahrhaft kennt, sondern dafür das  
Lied der Opernroutine substituirt, auch in seinen  
mimischen Action eigentlich nur sinnlose Gewohn-  
heiten kann, ergibt sich von selbst; und der wirklich gebildete  
mag sich schon hieraus erklären, warum er sich, wenn  
konstituirt, eigentlich kindisch und degradirt vorfindet  
auch der Besuch der Oper ihm ganz richtig als eine  
Schweifung erscheint, für die er sich am Ende gar  
tödlicher Langweile bestraft fühlt. —

Indem ich bisher nur den praktischen Zweck  
Sängern, welche fähig waren, bei den Leabstbesten  
mitzuwirken, verfolgte, gelangte ich wiederholt zurück  
der reinen Gesangsschule, an welchen diese sich einer  
Gebiet der Mus.k. andererseits durch die Aufsicht auf

folgerichtig zu erweitern, um auf dem Wege der Darstellung  
künstlerischen Bedürfnisses die Nothigung zu allmählicher späterer Er-  
gänzung klarer zu machen, sowie im Voraus die Mittel hierzu zu  
finden.

Keinem Musiker, möge er sich für die Ausübung seiner Kunst  
Spezialfache widmen, welchem er wolle, kann ein im Anfange  
Ausbildung empfangener Gesangsunterricht anders, als vom  
Vorteile sein. Die Vernachlässigung des Gesanges rächt sich  
entschieden nicht nur an den Sängern, sondern selbst an den  
Komponisten, am meisten aber auch an den Komponisten,  
nicht selbst zu singen versteht, kann nicht mit voller Sicherheit  
den Gesang schreiben, noch auch auf einem Instrumente den Ge-  
sangscharakter nachahmen. In wie weit jeder Musiker an der Gesangsbildung  
Theilnehmen sollte, dürfte einzig von der Beschränkung seines  
Vorganges abhängen. Jeder Mensch, namentlich der mit musika-  
lischer Begabung begabte, besitzt an seinem Sprechorgane das Material,  
dessen möglichste Ausbildung er sein Innwerden der wahren  
Eigenschaften des Gesanges wenigstens so weit entwickeln sollte, daß  
er nicht fremd, sondern seinem Bewußtsein innig bekannt wären.  
Menschliche Stimme ist die praktische Grundlage aller Musik, und,  
wenn sie sich auf dem ursprünglichen Wege entwickeln möge, immer  
auch die kühnste Kombination des Tonsetzers, oder der gewagteste  
Gebrauch des Instrumentalvirtuosen an dem rein Gesanglichen schließ-  
lich Gesetze für seine Leistungen wieder aufzufinden haben. Ich  
daher, daß der Elementarunterricht im Gesange für jeden  
obligatorisch gemacht werden muß, und würde demnach in  
der besten Organisation einer Gesangsschule, nach den bezeichneten  
Grundsätzen, auch die Grundlage der beabsichtigten allgemeinen Musik-  
schulbildung bilden. Sie würde daher zunächst an derjenigen Grenze zu  
stehen sein, an welcher wir sie bei der Nothwendigkeit, den Sängern  
Elementen der Harmonielehre und der Anleitung zur Analyse  
klassischer Kompositionen zu unterweisen, angelangt sahen.

von dem wichtigsten Zwecke, den Werken der Kunst zu  
ten Aufführung zu verhelfen, gänzlich ableiten, ihre Kunst  
und verwirren. Die dem ausübenden Musiker un-  
nöthige Wissenschaft lernt sich ebenfalls nur auf prakt.  
und auf diesem führt vor allen Dingen die Natur  
Aufführungen, endlich die Anhörung und Anleitung zu  
derselben; was dazwischen liegt, die Aneignung der  
theoretischen Gesetze der eigentlichen Kompositionslehre,  
Privatstudiums, zu dessen Anleitung in keiner größeren  
lands, am wenigsten hier am Sitze der beabsichtigten pri-  
schule, der geeignete Lehrer fehlen wird. Was dagegen  
der Musik, der die leicht ihm zugänglichen Lehren der  
Wissenschaft überall in Deutschland besser und grü-  
Frankreich und Italien erlernen kann, von je Noth  
die Gesetze des Schönen und richtigen Ausdruckes sich  
zu bringen, nach welchen er das Gelernte anzuwenden  
der Blüthe der italienischen Musik sendeten daher die  
und französische Akademien ihre Begünstigten nach Rom  
weil diese Bildung durch Anhörung klassischer Vorträge  
nicht zu gewinnen war. In eben dieser Weise so-  
italienischen Fürsten und Großen für die Ausbildung der

Indem ich also den eigentlichen theoretischen Kompositionsunterricht, Harmonielehre und Kontrapunktlehre, aus dem praktischen Lehr-  
ber zu bildenden Musikschule verweise, und auf den stillen per-  
sonlichen Verkehr zwischen dem lernbegierigen Schüler und dem leicht  
erreichenden Lehrer beschränke, fasse ich desto schärfer die Mittel der  
Nachbildung für das Schöne und Ausdrucksvolle in's Auge,  
erkenne hierfür einzig als fördernden Weg die Anleitung zur  
einfachen und schönen Vortragsweise. In dieser Beziehung hatten wir  
zunächst für den Gesang zu sorgen, weil dessen Ausbildung, nach  
meiner Meinung an und für sich die Grundlage aller musikalischen  
Bil-  
dung, wie sie von besonderer Schwierigkeit, auch in Deutschland  
nicht vernachlässigt ist.

Ungleich besser steht es dagegen bei uns im Instrumentalfache.  
Der wenig gepflegte Stimmgesang hat sich der Deutsche von  
jeher mit Vorliebe zu dem Ton-Instrumente geflüchtet. Jede große  
Stadt Deutschlands hat verhältnismäßig gute, ja hier und da vor-  
zügliche Orchester aufzuweisen; an guten, ja sogar vortrefflichen Streich-  
instrumentalisten fehlt es nicht. Jedes bedeutende Orchester  
hat für jedes Instrument den Meister, bei welchem der Schüler die  
Erfahrung seines erwählten Instrumentes bis zur größten Fertigkeit er-  
langen kann. Ich ersenne keinen Grund, hieraus einen besonderen  
Besonderen Unterricht an einer Musikschule zu bilden; gemeinschaft-  
liche Erlernung der Instrumental-Technik hat keinen Sinn, und kann  
auch in russischen Kasernen mit Erfolg betrieben werden. Bei  
Weiterung der beabsichtigten Musikschule nach dieser Seite hin  
auf die eigentliche Erlernung der Instrumental-Technik nur  
müssen aus humanen Gründen Rücksicht genommen werden,  
da talentvollen jungen Musikern, welche sich für ein Instrument  
bestimmen haben, müßte der geeignete Meister aus der Zahl der An-  
gehörigen des Orchesters zugewiesen, und im Falle des Bedürfnisses,  
großem Talente des Schülers, der Meister für seinen Unter-  
stützungsbezug entschädigt werden. — Anders verhält

es sich jedoch, dem ausgesprochenen Zwecke gemäß, mit der Wirklichkeit des Meisters wie des Schülers von da ab, wo der durch Unterricht bis zur Beherrschung der Technik gereifte Schüler sich Bildung seines ästhetischen Geschmacks am Schönen und Nützlichen des Vortrages anlassen soll. Hier tritt der Fall ein, wo selbst noch besten Orchester noch nicht zum „Konferviren“ berechtigt, sondern Wahrheit erst noch derjenigen Ausbildung bedürftig sind, welche die Leistungen auf die gleiche Höhe mit den Werken der großen deutschen Meister selbst bringen soll; und hier ist daher das Einschreiten der Wirksamkeit einer höheren Musikschule zur Mithilfe an der Ausbildung eines klassisch deutschen Musikstiles von ernstester Wichtigkeit.

• Deshalb sei mir hier eine nöthige Beleuchtung des deutschen genannten Konzertwesens zuvörderst gestattet. —

Neben den deutschen Operntheatern, in welchen mit der Aufzählung aller Gattungen der Opern-Musik von neueren und älteren deutschen und französischen Meistern, sowie der klassischen Opern der Komponisten, als Gluck und Mozart u. s. w., abgewechselt wird, haben sich Konzertanstalten gebildet, welche zur Unterhaltung ihrer Abnehmer ebenfalls alle Gattungen der reinen Instrumental-Musik, wie der gemischten Chorgesangsmusik, vorzuführen sich angelegen lassen. Der Charakter dieser musikalischen Unterhaltungen ist ganz verschieden, und ihre Grundlage ist einerseits das Virtuositenthum, andererseits beruht sie auf dem Verfall der Kirchenmusik. Namentlich der Instrumental-Virtuose, der sich auf seinem besonderen Instrumente Gehör bringen wollte, lud hierzu das Publikum der Städte, wo er bereiste, ein; um seine persönlichen Leistungen zu unterstützen, und sie durch Abwechslung zu heben, zog er die Mitwirkung anderer Virtuosen, namentlich beliebter Sänger, sowie des Orchesters, welche durch eine Ouvertüre oder Symphonie einleiten und ausfüllen sollte, heran. Neben diesen, wegen des Wettstreites der in ihnen aufstrebenden Virtuosen so benannten, „Konzerten“ fand, namentlich in protestantischen Ländern, die Übersiedelung der Kirchenmusik in den Konzerte

, unter dem Titel von Oratorien, wie sie vorzüglich in England religiösen Etiquette wegen beliebt wurde, Nachahmung und Vertung. Durch den Kompromiß und die Verschmelzung dieser beiden, nämlich sich sehr entgegenstehenden Elemente, sind die großen Musik-entstanden, welche auch die Deutschen allsommerlich an verschiedenen Orten zu begehen sich angelegen sein lassen, und deren bestere Nachahmung allwinterlich, in den sogenannten Abonnementskonzerten, zur geselligen Unterhaltung eines Theiles des städtischen Publikums verwendet wird. Man glaubt sich berechtigt, die musikalische Bildung des deutschen Publikums als von den Konzertanstalten ausgehend anzusehen, und hierzu hat man einen guten Grund, als die ernstesten und geistvollsten Werke unserer deutschen Meister eben dem Gebiete der Instrumentalmusik gehören, und, weil hier geeignet, am häufigsten in ihnen zur Aufführung gebracht werden können. Zu einiger Vorsicht in der Schätzung des Einflusses hat uns der Umstand, daß neben diesen soliden Genüssen das Publikum nichtsdestoweniger gern doch auch die schlechtesten Theateraufführungen des schlechtesten Genre's der Oper hört, bisher noch nicht bestimmen können; auch daß unmittelbar über nach einer Mozart'schen oder Beethoven'schen Symphonie das beste Gebahren eines Virtuosen, oder die trivialste Arie einer Soubrette nicht nur Anhörung, sondern oft Beifall, ja Enthusiasmus hervorzurufen und erwecken konnte, hat unsere Konzertveranstalter, trotz der ihnen empfundenen Noth unter solchen Umständen gute Programme zusammenzustellen, noch nicht über das Grundfehlerhafte ihrer Einrichtungen belehren können. Die Gewöhnung, den Saal von zahlreichen Gliedern der Familien, welche hier für einen verhältnißmäßig sehr geringen Abonnementspreis Raum und Gelegenheit zur Befriedigung der geselligen Bedürfnisse einer unschuldigen Eitelkeit eben so unschädlichen Unterhaltung finden, meistens zum Erfüllen gefüllt zu sehen, konnte hierin zum Theil irreleiten; die Willigkeit, mit welcher dieses Publikum sich führen und für seinen Geschmack



bestimmen ließ, wie oft als Gegenstand zu setzen (der Zuhörer gegen das als Inhalt und vornehmlich Zweck) Verhältniß in der Darstellung der Materie zu sein, — alles dieses konnte so weit führen, daß man in der Institution den Höhepunkt des deutschen Wissenschaftslebens wählte.

Die Einrichtung wurde schon vorher, noch nicht einmal eines Tages und verlor sich, um der Behauptung der Behauptung in irgend einer anderen Art nachzugehen, was wissenschaftliche Vorträge, öffentliche Experimente u. dgl. nur in Gelegenheit zur Unterhaltung geben können. Gesehen zu sein, daß möglich ist. Das würde dann aber kommen, wenn belagerte umfassende Wissenschaften zu erklären sind? Die Vorteile des öffentlichen Wissenschaftslebens? Was ist die Stellung in der neuen Ordnung zu haben? Es wird bei einer solchen Einrichtung, da das ja wohl ein Ziel sein, wenn gelang es nicht mehr?

Der Gedanke lag nahe, daß man sich für die Kunst, für die Kunst und seinen wissenschaftlichen Fortschritt zu sorgen haben. Die Kunst ist ein großer Meister, der das menschliche Wesen nicht nur zu dem Leben, als zu dem höchsten Zustand auf das Gefühl, was es ihm selbst und menschlichen Wesen sein. Und dann, aber gerade hier das Geschick des Kunstwerks, aber nicht nur in der menschlichen Seele, in der Seele aufgenommen und wieder aus, um wieder neue und eigene Gedanken zu geben, die für den Fortschritt der Seele ihren eigenen Gedanken leben und sich selbst, um nicht ganz ungeschickten Wege zum Fortschritt und Fortschritt der menschlichen Seele. Denn das ist ja nicht nur für das Gefühl ungeschicklich, sondern es ist es ja nicht nur ungeschicklich, was nicht zu dem es uns macht, um nicht zu dem ungeschicklichen, das ist es

ganz von selbst, durch reine wundervolle Begabung an. Man ne mir in Deutschland die Schule, durch welche der giltige Vortrag der Mozart'schen Musik festgestellt und gepflegt worden sei? Gewiss, dieser unseren Orchestern und ihren angestellten Dirigenten so bewußt von selbst? Wer hat es ihnen aber sonst gelehrt? — Bei dem einfachsten Beispiele, den Instrumentalwerken Mozart's abgesehen von den eigentlichen Hauptwerken des Meisters, denn diese sind der Oper an) zu verweilen, so ist hier zweierlei ersichtlich: Bedeutende Erforderniß für den sangbaren Vortrag derselben, die spärlich vorkommenden Zeichen hierfür in den hinterlassenen Partituren. Bekannt ist uns, wie flüchtig Mozart die Partitur einer Symphonie, nur zu dem Zwecke einer besonderen Aufführung in nächstens von ihm zu gebenden Konzerte, aufschrieb, und wie sorgungsvoll er dagegen für den Vortrag der darin enthaltenen Motive beim Einstudiren des Orchesters war. Man sieht, hier Alles auf den unmittelbaren Verkehr des Meisters mit dem Orchester berechnet. In den Partien genügte daher die Bezeichnung Hauptzeitmaasses, und die einfache Angabe der starken und leisen Kraft für ganze Perioden, weil der dirigirende Meister beim Einstudiren mit lauter Stimme, meistens durch wirkliches Vorsingen, den richtigen Vortrag seiner Themen den Musikern zu erkennen geben konnte. Noch heute, wo wir andererseits uns an sehr genaue Bewegung der Vortragsnüancen gewöhnt haben, sieht der geistvollere Dirigent sich oft genöthigt, sehr wichtige, aber feine Färbungen des Ausdruckes den betreffenden Musikern durch mündliche Verbeutlichung mittheilen, und in der Regel werden diese Mittheilungen besser beachtet und verstanden, als die schriftlichen Zeichen. Wie wichtig diese gerade für den Vortrag Mozart'scher Instrumentalwerke waren, ist einleuchtend. Der, im Ganzen oft mit einer gewissen Flüchtigkeit versehen, sogenannten Ausführungs- und namentlich Verbindungsart in seinen Symphoniesätzen gegenüber, liegt das Hauptgewicht der Erfindung hier vor Allem im Gesange der Themen. Zu Haydn

Werke aufgeführt, oder den Geist ihrer Aufführungen  
können, so dürften wir annehmen, daß bei uns eine gültig  
dafür etwa in der Art erhalten sein würde, wie im Par  
vatoir, trotz aller auch dort eingerissener Verderbniß, 3.  
Aufführung Gluck'scher Musik sich eine immerhin oft noch  
kenntliche Überlieferung erhalten hat. Dieß war aber nie  
einmal, in einem von ihm gegebenen Konzerte, mit einem  
engagierten Orchester, in Wien, Prag oder Leipzig, führte  
Symphonie auf, und spurlos verschollen ist hiervon da  
Was übrig blieb, ist die dürftig bezeichnete Partitur, d  
Klassischer Überrest von einer lebendig vibrierenden Pro  
einzigen Richtschnur für den Vortrag bewahrt, und m  
standener Pietät der Wiederaufführung des Werkes einz  
gelegt wird. Nun denke man sich ein solch' gefühlvolles  
Meisters, welchem der Klassische Adel des italienischen Gesa  
der früheren Zeiten bis in die innigsten Schwelungen un  
des Tonaccentes, als Seele seines Ausdruckes, vertrau  
welcher jetzt dem Orchester-Instrumente diesen Ausdruck b  
bemühte, wie Keiner vor ihm; dieses Thema denke man  
jede Inflexion, ohne jede Steigerung oder Minderung  
ohne jede dem Sänger so nöthige Modifikation des Zei  
des Rhythmus, glatt und nett fortgespielt, mit dem A

er unseren Musik-Konservatoren eigen ist, Aufschluß zu verschaffen. Dieß noch genauer an einem bestimmten Beispiele zu bezeichnen, man etwa die ersten acht Takte des zweiten Satzes der berühmten „Klar-Symphonie“ Mozart's, so glatt vorgespielt, wie ihre Bezeichnung durch die Vortragszeichen es nicht anders zu erfordern scheint, zusammen, wie ein gefühlvoller Musiker sich dieses wundervolle unwillkürlich vorgetragen denkt; was erfahren wir von Mozart, wie wir es auf diese Weise farb- und lebenslos vorgeführt erhalten. Eine seelenlose Schriftmusik, nichts anderes. —

Ich habe mich ausführlicher bei diesem einen, weil einfacheren, deutlicher zu führenden Nachweis verweilt, um nun mit wenigen Worten die unermesslichen Nachtheile berühren zu können, denen gar sehr aus reiche Instrumental-Musik Beethoven's, für deren Aus-  
 trag und Vortrag es fast gar keine kenntliche Tradition giebt, bei dem Verfahren ausgesetzt sein muß. Von Beethoven steht es fest, daß er selbst seine schwierigen Instrumentalwerke nie in vollkommender Weise zur Aufführung hat bringen können. Wenn er seiner schwierigsten Symphonien, noch dazu im Zustande der Vollendung, mit zwei kurzen Proben zu Tage fördern mußte, so können wir wohl denken, mit welcher verzweiflungsvollen Gleichgiltigkeit er dieses Experiment erfüllt war, namentlich wenn wir dagegen an, mit welcher unerhörten Sorgfalt und peinlicher Genauigkeit er den gewollten Ausdruck er dann seine Forderungen zu stellen sich fand, wenn ihm ein künstlerischer Verein, wie der des an sich berühmten Schuppanzigh'schen Quartettes, mit der nöthigen blinden Treue zu Gebote stand. Allerdings finden wir in den hinterlassenen Beethoven'schen Partituren hiergegen die Forderungen für den Vortrag bei weitem bestimmter, als bei Mozart, bezeichnet; um so mehr und potenzirter ist aber auch die Aufgabe selbst gestellt, die Erfüllung um so viel schwieriger ist, als der Thematismus Beethoven's komplizirter zu dem Mozart's verhält. Ganz neue Erfordernisse für den Vortrag der Beethoven'schen Werke durch die

zu finden sein dürfen. Für den Vortrag sind daher  
Tonwerkzeuge selbst, sondern namentlich der ästhetische  
selbstständige Urtheil für das Schöne und Nützige aus  
Standpunkte einer Lehranstalt aus ist auf das Erste  
durch die Tonwerkzeuge, nur durch die zweckmäßigste  
Zweiten, des ästhetischen Geschmacks und Urtheiles, in  
Tendenz unserer Schule gemäß kann dieß nicht auf  
sachlichem Wege, etwa durch akademische Vorlesungen  
werden, sondern auch hierzu muß der rein praktische  
mittelbaren künstlerischen Übung, unter höherer Aufsicht  
Vortrag, zu erzielen sein. Das Bedürfniß der Musik  
hin hat zur Erfindung und Ausbildung des richtigen  
geführt, welches dem einzelnen Musiker es ermöglicht  
vielsinnige Tonsstücke, vermöge gewisser Abstraktionen auf  
sich dem Gedanken nach vollständig vorzuführen. Das  
für die Entwicklung der modernen vielsinnigen Musik  
Bedeutung, indem es der Selbstständigkeit der Aneignung  
und des Vortrages, fast jeder Art, auch der komplizirtesten  
ganz unersehbliche, unmittelbar praktische Handhabe giebt  
vermag der gebildete Musiker nicht nur sich selbst  
stimmige Tonsstück nach Inhalt und Form unmittelbar  
wärtigen, sondern er kann sich auf ihm auch hierauf

unsere größten Meister einen bedeutenden Theil ihrer schönsten für die Kunst wichtigsten Werke eigens für dieses Instrument lieben haben. So stellen wir, wenn wir heute die Summe der ~~den~~ Musik bezeichnen wollen, unmittelbar neben die Beethoven'sche Symphonie die Beethoven'sche Sonate; und für die Ausbildung des ~~gen~~ und schönen Geschmacks im Vortrage, kann vom Stand-  
e der Schule aus nicht glücklicher und lehrreicher verfahren werden, denn wir von der Ausbildung für den Vortrag der Sonate ~~den~~, um die Fähigkeit eines richtigen Urtheils für den Vortrag Symphonie zu entwickeln.

Eine ganz besondere Sorgfalt wird daher bei Erweiterung der Schule auf den richtigen Klavierunterricht zu verwenden sein; nur dieser nach ganz anderen Annahmen, als bisher es geschah, richtet werden, um dem hierbei in's Auge gefaßten einzigen ~~er~~ Zwecke zu entsprechen. Wie für die Orchesterinstrumente ~~er~~ wir die Erlernung der reinen Technik des Klaviers dem Privatunterrichte zu, und erst dem ausgebildeten Techniker würde für ~~unft~~ des höheren Vortrages der eigentliche Lehrplan der Schule ~~stehen~~.

Dieser höhere Unterricht des Klavierspiels würde dann nach verschiedenen Seiten hin wirken: während die Ausbildung der Virtuosität, in den besonderen Fällen des hervorragenden ~~des~~, wiederum dem reinen Privatunterrichte zugewiesen wäre, die Unterweisung im schönen und richtigen Vortrage der Klassik-Klaviermusik einerseits die Bildung guter Klavierlehrer, andererseits guter Orchester und Chordirigenten beabsichtigen. Was die ~~Seite~~ betrifft, so muß diese besondere Richtung auf die Aus-  
g von Klavierlehrern aus dem Grunde eingehalten werden, das Klavier, als das allerverbreitetste und in jeder Familie ~~sch~~ gewordene Instrument der neueren Zeit, der eigentliche ~~er~~ der Musik mit dem Publikum geworden ist. Soll daher auf ~~schmacksrichtung~~ des ungemein zahlreichen Dilettantenpublikums

richtig gewirkt werden, so ist hier der bis in die häusliche Erziehung bringende Weg dazu vorgezeigt. Nichts kann sich bürdiger als die Außerachtlassung dieses Einflusses, und ein großer Theil tiefinnerlichen Misserfolges aller Klassizitäts-Bemühungen, namentlich unserer Konzert-Institute, erklärt sich daraus, daß hier, im häuslichen Kreise und zur Selbstunterhaltung des Dilettanten, gemeinlich die schlechteste Musik, oder die übelste Vortragsweise gänzlich aufgeführt und gepflegt wurde. Nicht unsere Dilettanten selbst hat dagegen die Klavierschule zu unterrichten, sondern, wie gesagt, die für sie bestimmten Lehrer in der Richtung des schönen und korrekten Vortrags des klassischen Stiles auszubilden, daß ihre spätere Unterweisung der Dilettanten wieder ein Quell der edlen Bildung des Geschmacks für Musik im Hause selbst werde. Hierin verhält es sich aber im Betreff der Leistung unserer Klavierspieler ebenso, wie bei den Leistungen unserer Sängers. Der richtige Vortrag der Beethoven'schen Sonate ist noch nie bei uns im klassischen Stile hierfür ausgebildet und festgestellt, noch weniger die Vortragsweise der Klavierwerke früherer Perioden endgiltig anerkannt und gepflegt worden.

Am Klavier, und unter genauem Bekanntwerden mit unserer höchst bedeutenden klassischen Klavier-Kompositionslitteratur, wird der Schüler auch, nach der bezeichneten zweiten Richtung hin, am zweckmäßigsten der spätere musikalische Dirigent für seine entscheidend wichtige Gesamtheit sich vorbereiten. Für ihn ist es nicht erforderlich, die Instrumente des Orchesters, welches er dirigiren soll, selbst als ausübende Musiker zu kennen; über ihren Umfang, ihre Eigenthümlichkeiten und die ihnen entsprechende Behandlungsart geben ihm die Anhörung vorzüglicher Aufführungen, verbunden mit dem Studium der Partitur einzig die beste Belehrung; so weit ihm eigener Vortrag durch Erfahrung inniger vertraut sein muß, lernt er dieß genügend durch Theilnahme am Gesangsunterrichte; die ästhetischen Mittel der Belehrung des komplizirteren Vortrages von größeren Tonstücken erlernt er sich am besten durch das Klavier an. Neben dem Privatunterrichte

wissenschaftlichen Theile der Kompositionslehre, würde der zum künftigen Dirigenten von musikalischen Aufführungen sich bestimmende Schüler daher durch seine Theilnahme am höheren Vortrage am Klaviers zur Fähigkeit des richtigen Urtheils über den Gehalt und die Form der edleren Werke unserer klassischen Meister vorbereiten, so daß das genaueste Bekanntwerden mit diesen in richtiger Führung seiner Ausbildung einzig den entsprechenden Abschluß geben kann.

Der einzig verfolgten Tendenz der praktischen Anleitung zum Vortrag guter Musik würde es übel entsprechen, wenn wir schon auf dem Höhepunkte der vorbereitenden Ausbildung angefangen nach dem Vorbilde rein wissenschaftlicher Anstalten, für die Erreichung unserer Zwecke etwa akademische Vorträge u. dgl. über die Kunst der Tonkunst oder die Geschichte der Musik eintreten lassen könnten. Die wahre Ästhetik und die einzig verständliche Geschichte der Musik hätten wir dagegen nur durch schöne und richtige Aufführungen der Werke der klassischen Musik zu lehren, und mit den in das Auge zu fassenden Aufführungen jener Werke haben wir den eigentlichen Kernpunkt aller unserer Bemühungen zur Ausarbeitung eines wahrhaft zweckmäßigen Lehrplanes der von uns geplanten höheren Musikschule berührt.

Was bisher in unseren Konzertanstalten unvorbereitet und unvollständig, ohne überlegte Wahl und zweckmäßige Zusammenstellung, einem Publikum von bloßen Liebhabern vorgeführt wurde, nämlich, aber bunt durch einander gemoriene Schatz der klassischen Literatur aller Zeiten und Völker, soll nun in wohl zu treffender Auswahl, in zweckmäßiger Nebeneinanderstellung und Folge, zur Belehrung und Bildung der Jünger unserer Schule, in Reife zur Ausführung gebracht werden, daß für das Gesehene und Gehörte, durch Übung im richtigen Vortrage derselben, erschlossen



Die Feststellung eines Planes für die Auswahl und Aufeinanderfolge bei der Vorführung der hier bezeichneten Werke muß die höchste Besonnenheit erfordern, und vielleicht kann die glückliche, vollgiltige Lösung dieser Aufgabe, wie sie sich einerseits wohl nach den Umständen motiviren muß, andererseits doch nur der Erfolg längerer, verständig geleiteter Versuche sein. So viel ist gewiß, daß die jetzige Zusammenstellung unserer besten Konzertprogramme durchaus nur verwirrend und verderblich für die Bildung eines richtigen Geschmacks sich erweist: wie wir dieß bereits äußerlich zu sehen und auf den übeln Erfolg davon hinzuweisen Gelegenheit hatten, muß hier vorzüglich auch der schädliche Einfluß solcher willkürlichen Zusammenstellungen der Werke des verschiedenartigsten Styles auf die Vortragenden selbst bezeichnet werden. Bach, Mozart und endlich die Tonsetzer der neuesten Zeit unmittelbar neben einander zu stellen, schadet dem Vortrage ihrer Werke ebenso sehr, als es das Publikum verwirrt, welches in solchen Fällen sich wohl selbst zu der Thatung anläßt, z. B. Rossini's Duvertüre zu „Wilhelm Tell“ demselben Konzerte, in welchem es Händel und Beethoven hatte, mit Alles überwältigendem Jubel aufzunehmen, wie ich selbst meiner Zeit in einem der berühmten Leipziger Gewandhauskonzerte erlebte. Um dem Publikum auch nach dieser Seite, nämlich des zu bildenden gesunden Urtheiles über Musik, von Nutzen zu werden, dürfte es zur Anhörung der klassischen Musikwerke der Perioden nur dann zugelassen sein, wenn die Ausführung derselben zuvor nach einem Plane zweckmäßig geordnet wäre, welcher zu nächst einen vorzüglichen Vortrag derselben erzielt. Nur aus genau erwogenen Erfordernissen dieser Werke selbst kann, da uns die Tradition dafür ganz verloren ist, die richtige Vortragsweise erkannt und durch den unmittelbar praktischen Versuch ihrer Wirkung bekannt werden. Was bisher von Ästhetikern, welche nicht selbst wirkliche Musiker waren, theils mit redlicher Absicht, theils aber auch nur auf die Neugierde des Publikums zu spekuliren, durch das Arrangiren

nannter historischer Konzerte versucht wurde, und glücklichenfalls das Publikum nur ungefähr von dem Einbrücke sein konnte, den in den Text gedruckte Zahlenbeispiele eines wissenschaftlichen Lesers auf dessen Leser machen, soll nun zu allernächst in der Ab-  
vorgenommen werden, mit der Ergründung der jenen Werken rechnendsten richtigen Vortragsweise, zugleich den Sinn und das Ziel für wahren und schönen Vortrag in den Ausführenden selbst bilden und zu pflegen. Das stufenweise Vorschreiten von den Werken der älteren bis zu denen der neuesten Epochen der Musik, zugleich, wie der Übung des Kunstverständes, auch den verschiedenen Stufen der gewonnenen technischen Ausbildung der Exekution selbst angemessen und vortheilhaft sein, und die hierauf sich anknüpfenden gemeinschaftlichen Übungen somit den eigentlichen Kern des Lehrplanes unserer Musikschule ausmachen.

Während so die Ausübenden und die Dirigirenden sich mit dem Studium der Meisterwerke der verschiedenen Epochen und Schulen zur Gewöhnung ihres eigenen Geschmacks und Urtheils vertraut machen, werden sie zugleich den Schatz derjenigen musikalischen Kunstleistungen kennen lernen, welchen sie nun dem Publikum der Laien wiederum zur Bildung und auch des Geschmacks und Urtheils der Kunstliebhaber mittheilen können. Sollten in der Schule selbst noch Zweifel über die richtige Vortragsweise dieses oder jenes Musikwerkes aus entlegeneren Perioden bestehen, so würde jetzt die Entscheidung des durch das Schulstudium nicht befangenen, einzig nach dem instinktiven Gefühle sich richtendenden Laien-Publikums, meistens den richtigen Ausschlag geben. Eine auf solche Weise von den eigentlichen Experimenten der Kunst unberührt gebliebene Zuhörerschaft würde einer, nach reiflichster Erwägung getroffenen Wahl und Zusammenstellung, sowie der treu-erforschten richtigsten Vortragsweise der aufgeführten Tonstücke über, und endlich den besten Aufschluß auch darüber geben, ob in irgend etwas noch gefehlt haben, oder aber auch, ob den angeführten Werken selbst die für alle Zeiten dem rein menschlichen Kunstwerk Wagner, Ges. Schriften VIII. 13

Gefühle zu erschließende, wahre Schönheit und schöne Wohnen. Diese wichtigen, nach Außen wie nach Innen gleich und bildenden Zusammenkünfte der Ausübenden mit dem Publikum, würden in Zukunft die Stelle der jetzt überall klassischen oder gemischten Konzert-Unterhaltungen, deren wir zuvor erkannten, einnehmen, und unsere Schule würde Seite hin somit sich auf die Bildung des Publikums selbst indem sie ihm unmittelbar den vollendetsten musikalischen selbst bietet.

Zunächst auf Veranstaltungen zur Bildung und Erhaltung wahrhaften Kunstgeschmacks im Fache der Musik ausgehend ich mir vor, durch eine schließliche Erörterung den Erfordernissen im Betreff der Anwendung auf die erfinderische Produktion zu beleuchten; für jetzt hätten wir, um die konservirende und stylbildende Richtung der bezweckten Bildung nicht einseitig abzuschließen, noch die Ausdehnung derselben auf die Konzertsäle auf das verwandte Theater in's Auge zu fassen würde es uns nützen, in unserer Schule einen edleren Kunstgeschmack zu bilden, wenn wir schließlich auf der Ausbeutung durch eine Anstalt überlassen müßten, keiner Weise unserer Bildung angehörend, jeder Veranstaltung für den Geist ihrer Leistungen entzogen, durch sinnlose Anführungen den Bedarf des so tief entwürdigten Operngeschmackes Zeit, Alles wieder einreißen würde, was wir aufbauten richtigen Ausgangspunkt des unerläßlichen Einflusses und auch auf das Theater zu erfassen, müßten wir einfach auf Bedürfniß an guten und geübten Sängern, deren Seltenheit spielerisch dem Bestehen des Theaters so äußerst hinderlich sich nehmen lassen. Daß nun das Theater hinsichtlich Führungen und Leistungen, nur noch in erhöhtem Grade an Mängeln und Unvollkommenheiten leidet, wie unsere Konzerte braucht nicht erst ausgeführt zu werden; sondern, um seinen

Dieselbe Tendenz zu vindiziren, wie den der beabsichtigten öffentlichen Aufführungen unserer Schule, haben wir einzig auf den allgemeinen Charakter des deutschen Theater-Repertoirs aufmerksam zu machen, welches sich ebenfalls durch die Werke aller Style und aller Zeiten, ganz in der Weise unserer bisherigen Konzertprogramme zusammensetzt.

Um meine weit gehende Absicht sogleich in das hellste Licht zu setzen, will ich hier die uns zunächst liegende Oper, über die wir uns schon zuvor verhandigten, gänzlich übergehen, und sofort zu den Bedürfnissen des sogenannten rezipirenden Schauspiels mich wenden.

Als Gluck und Mozart ihre Opern schrieben, konnte der für ihren Vortrag erforderliche Gesangsstyl in Italien und Paris studirt werden; als aber Goethe und Schiller mit ihren edelsten Dichtungen dem Schauspieler zuwandten, war für den Vortrag ihrer Verse, die Niedergabe ihres feinen und rein menschlichen Pathos, auch die Andeutung einer Schule, noch irgend welches Vorbild vorhanden. Unsere Schauspieler, die, in ihrer natürlichen Entwicklung dahin noch nicht über das sogenannte bürgerliche Drama hinaus- kamen, hatten zwar manche Schicksale durch Uebersetzung der Werke in Paris sich erproben lassen, fanden sich schließlich durch die in unseren großen Theatern gebotenen Aufgaben vollständig überfordert. In der That, den Anforderungen der Kunst, welche der rhapsodische Vers sich nicht anders als durch Uebersetzung der selben in Verse bemächtigen zu können: da die rhapsodische Forderung aber übermäßig blieb, übten sich weniger geübte Deklamatoren die Verse nach einer schnell bereit werdenden Methode aus, welche, zur gedanklichen Klarheit sehr mangelhaft, die Bedeutung, wie der Inhalt des Verses nach ihrer Meinung vollständig aufgehoben wurden. Aber der Hoffnung entgegen, zunehmender Entfaltung der deutschen Schauspielkunst, der Kunst des vorigen Jahrhunderts einige Vortheile entgegen zu bringen, daß sie endlich einen jenen Versuche nachsehen sollte, wie die Griechen das Wort und Schiller'schen

höheren Drama's. Sehr auffällig bestätigt sich bei einem Blick auf die der deutschen Kunst-Entwicklung eigene, betrübende Erfahrung während der allgemeine Stand der Kunstbildung nicht im Entzweyten, nur diejenigen künstlerischen Hilfsmittel an die Hand liegen, die im Auslande so wohl organisirt vorhanden sind, daß der französische und italienische Autor sich fast nur auf der Höhe dieser Kunstbildung zu halten hat, um das ihm erreichbare Beste zu schaffen, — nicht unter den Deutschen schaffende Genien von der Größe und Bedeutung, daß sie, weit über die Heroen des Auslandes hinwegragend, in den nöthigen Anforderungen für die Darstellung ihrer Werke Alles abgeben, was selbst dort zu leisten möglich wäre. Wenn wir diesem sonderbaren Schicksale die Berechtigung zu den kühnsten Hoffnungen auf die einstige Größe und Herrlichkeit der deutschen Kunst schließlich zu entnehmen gesonnen sind, muß, um diesen Hoffnungen praktische Begründung zu geben, jetzt zunächst auf die trostlosen Umstände hingewiesen werden, welche aus diesem auffallenden Ruck zwischen Wollen und Können hervorgegangen sind. Unfähig, Goethe und Schiller in der Weise sich anzueignen, daß aus der natürlichen Lösung der von ihnen gestellten Aufgaben ein giltiger, wahrer Styl sich gebildet hätte, versiel das deutsche Schauspiel, von der beschränkteren Naturentwickelung durch unvollkommene ideale Forderungen abgelenkt, auf das Experimentiren mit der Darstellung der Leistungen aller Zeiten und aller Nationen, ganz ähnlich, wie wir dies aus unserem Musiktreiben nachweisen mußten; und wie hier dem unverständenen und unverbeutlichten Beethoven die Meister aller Zeiten bis zu Bach, zur Seite gestellt wurden, zog man dort Moliere, Racine, Shakspeare, ja endlich Sophokles und Aeschylus heran. Gleichsam wie um durch die Vermirrung der Leistungen die Unfertigkeit jeder derselben zu verdecken. Um nun den hieraus erfolgten traurigen Zustand des deutschen Schauspiels recht erschütternd zu bezeichnen, mag ich z. B. einfach auf den Umstand aufmerksam, daß es schwer, ja unmöglich fallen würde, aus den Reichen unserer heutigen Schauspiel-

Es nur den richtigen Lehrer für Sprache und Deklamation klassischer  
 erbsarten zu empfehlen, dessen wir für unsere zunächst beabsichtigte  
 Gesangsschule bedürfen. Genau genommen hätten wir daher schon  
 dieser rein praktischen Frage den Ausgangspunkt einer sehr nöthigen  
 Klärung auch mit der Reform des Schauspiels zu finden, und ich  
 begnüge mich daher mit dem gegebenen flüchtigen Überblick, um der  
 Ansicht, auch das Schauspiel in den Kreis unserer, auf Begründung  
 des wahrhaften Styles für den Vortrag berechneten Bemühungen  
 anzuziehen zu müssen, Raum zu verschaffen.

Einerseits für die Sicherung der Erreichung unseres nächsten  
 Zweckes unerlässlich, wird es andererseits von den gedeichlichsten Folgen  
 dieses Institut selbst sein, wenn das Theater, und zwar mit  
 Einschluss des Schauspiels, den leitenden Grundsätzen der hiermit noth-  
 wendig auch zur Theaterschule zu erweiternden Kunstbildungsanstalt  
 angeschlossen werden kann. Hierzu würde die dem deutschen Theater  
 seine praktischen Bedürfnisse eingeprägte Tendenz, sein Repertoire  
 den klassischen Werken aller Zeiten und Nationen zusammenzusetzen,  
 die nöthige Veranlassung geben, indem für diese Werke, wie für die  
 Musikwerke der verschiedenen Style, zunächst erst die richtige  
 Aufführungsweise, ganz in dem Sinne und unter denselben Rücksichten,  
 wie bei jenen Musikwerken, sorgfältig erforscht, gelehrt und als gültig  
 festgestellt werden muß. Alles für dort Gesagte gilt hier mit gleichem  
 Rechte; denn es handelt sich hier wie dort zu allernächst um den  
 Inhalt und die Form der Aneignung und Wiedergabe von Werken,  
 die unserer unmittelbaren Empfindung entrückt, und durch keinerlei  
 mündliche Überlieferung gegenwärtig erhalten worden sind. Die  
 Schwierigkeiten, auf welchen die Befestigung dieses Einflusses, sowie  
 die Durchführung fließen werden, dürfen uns, soll das ganze Werk  
 die Grundlegung einer auf die Bildung des Kunstgeschmacks berech-  
 neten Schule nicht sofort untergraben werden, nicht abschrecken. Vor

allem darf die sich reichlich einstellende Gunst des Publikums für  
 zweifelhaft sein, denn dieses, welchem nun doch einmal die klas-

halten. In welches Verhältniß das Publikum, sobald  
Wege des richtigen Verständnisses der klassischen Werke  
sich für den wahren Genuß an den Leistungen der theat.  
befähigt hat, sich dann zu denjenigen Leistungen des Th.  
sehen wird, welche schon ihres nichtigen, keinem Style,  
der Manier und Routine angehörenden Gehaltes wegen  
und fesselnder dramatischer Darstellung gar nicht gelat.  
dieß wird sich endlich wohl leicht aus der Erfahrung  
es dem Kenner der hier vorliegenden Fragen schon jetzt kl.  
Sobald wir als unverrückbare Norm das Eine festhalten  
im Theater gegeben wird, gut und richtig zu geben, ist  
jenige Seite unseres Repertoirs bezeichnet, welche sich  
Bemühung lohnt. Da dem Theater aber auch die unmi.  
liche Tendenz einer Unterhaltungsanstalt, wie sie die  
unserer größeren Städte bedarf, beigegeben ist, und es  
Alarmirung der Polizei führen könnte, wollten wir di.  
etwa durch zu starke Reduktion der Zahl der Theater-A.  
entgegentreten, so müßten wir darauf finnen, wie die eige.  
Tendenz demjenigen theatralischen Institute fern bleiben  
andererseits zur Ausbildung eines edleren Kunstgeistes  
scheiden beizutragen berufen ist. Auf welchem Wege  
zuschreiten wäre, um mit humanem Gewährenlassen, und  
Gefahrenheiten aufreizend entgegenzutreten. dennoch in 15

sehr weit im Verfolgen der rein theoretischen Konstruktion unserer absehbaren Bildungsanstalt gelangt, uns nun der Besprechung der praktischen Möglichkeiten ihrer wirklichen Ausführung als lebensvoller Institution zuwenden.

Indem ich einer Kommission Sachverständiger und gewissenhafter Männer im Voraus es übergeben wissen möchte, zur Überwindung der großen Schwierigkeiten mitzuwirken, welche die rein persönlichen Rücksichten bei der Ausführung des vorzulegenden Planes mit sich führen werden, fühle ich mich jetzt gedrungen, Eurer Majestät auch meine Ansicht darüber mitzutheilen, welches Verfahren zu halten wäre, um die von mir erzielten Einrichtungen praktisch zu Leben zu rufen. Die eine große Schwierigkeit der Beseitigung derjenigen, als erfolglos erkannten Einrichtungen im hiesigen königlichen Konservatorium, glaube ich gänzlich übergehen zu müssen, weil sie administrative Probleme von rein persönlicher Beziehung betreffen, zu deren Lösung ich unter keinen Umständen mich berufen fühlen kann. Ich muß daher, um meinen Plan zu entwickeln, von der Annahme ausgehen, es werde der einzig hierzu berufenen königlichen Behörde obliegen, die Schwierigkeiten dieser nöthigen Beseitigung in befriedigender Weise zu überwinden, um der zunächst erforderlichen Reduktion des königlichen Konservatoriums auf seine anfängliche Grundlage einer Gesangsschule Raum zu verschaffen.

Die Bestellung dieser Gesangsschule erachte ich als eine besonders schwierige Aufgabe. Schon die Erfahrung, daß in keinem deutschen Konservatorium die Gesangslehre mit wahrhaftem Erfolge gepflegt worden ist, muß uns diese Schwierigkeit bezeugen. Gewiß ist es, daß das Studium einer so angelegentlichen persönlichen Aufmerksamkeit werth, als der Gesangsunterricht. Bis zu einer wirklich fehlerfreien Ausbildung der menschlichen Stimme, namentlich in Deutschland, und unter dem Einflusse der deutschen Sprache, erfordert es der unaussprechlichen, bis in das Einzelste gehenden Überwachung, der mühseligsten und geduldprüfendsten Übungen. Während für alle Instrumente die



Gesangsdirektor wird daher zuvörderst als unerläßlich ziehen sein. Der eigentliche Gesangsunterricht kann, anderen Instrumente, sowie auch der theoretischen Musik nur ein privater, d. h. einzeln, nicht kollektiv zu erst während zu diesem Unterrichte hier in den vorrathenden des königlichen Hoforchesters die Lehrer für die Instrumente vorhanden sind, müßten diese für den Gesang eigentlich werden. Den vorhandenen und sonst noch zu berufen Lehrern, welche mit der Zeit aus den gebildeten Schülern besten sich werden gewinnen lassen, würde zunächst erwägende Verständigung über Annahme und Feststellung der besten Methode aufzugeben sein. Dem Gesangsdirektor ob, die Durchführung dieser Methode durch genaueste Überwachung des einzelnen Unterrichtes der Schüler zu überwachen und zu richten.

Ich glaube nun, daß von dem Erfolge dieser Sache der ganze weitere Ausbau einer größeren Musikschule abhängen müsse, und halte es daher für unerläßlich, erst dann, nämlich, ob es uns gelingen werde, eine zweckmäßige Gesangsausbildung als vollkommen bewährt und endgiltig in Geduld abzuwarten, und alle Sorgfalt, sowie die Mittel, ihm einzig zuzuwenden, ehe wir das Institut verlassen. Erreichen wir dieses Ziel, ist eine glückliche

Wie in den Elementen des Gesanges Sprache und Ton sich be-  
 m, reichen bei seiner höheren Ausbildung und Anwendung  
 it und Poesie sich die Hand. Zunächst schon, um den Ton aus-  
 den, bedarf es der Mitwirkung der Sprache, jedoch hier nur  
 nach der untergeordneteren sinnlichen Bedeutung des Wortes, so  
 eben für den Elementarunterricht der Stimmbildung der Gesangs-  
 r selbst für die Erfordernisse des Sprachunterrichtes genügen muß.  
 t sich der Erfolg unserer bis dahin gerichteten Bemühungen als  
 is heraus, so wird nun hierfür, auf dem höheren Stadium der  
 ingsausbildung angelangt, die Mithilfe eines Lehrers der Sprache  
 Deklamation nöthig. Zunächst bloß für den Unterricht des  
 ers herangezogen, würde seine Bedeutung und Wirksamkeit uns  
 selbst darauf hinweisen, seine Thätigkeit auch auf die Ausbildung  
 Sängern der reinen Schauspielkunst auszudehnen. Diese sehr  
 liegende Erweiterung, welche von den wichtigsten Folgen sein  
 hätten wir sogleich bei der Wahl des betreffenden Lehrers auf  
 unsflächste in das Auge zu fassen, und glänge es, hierfür einen  
 ers befähigten und gebildeten Mann zu finden, so würde diesem  
 rektion der wirklichen Theaterschule zu übergeben sein, welche  
 Erachtens vervollständigt sein würde, wenn ihm ein Unterlehrer  
 e rein sprachlichen und deklamatorischen Studien, sowie ein, den  
 Anforderungen der plastischen und mimischen Ausbildung  
 Sängers entsprechender, wirklich gebildeter Balletmeister beigegeben  
 e. Der Mitgenuß des Unterrichtes der reinen Schauspielschule  
 e nun wiederum dem Zöglinge der Gesangsschule zu Gute kom-  
 eßen Fähigkeiten bis zum Erfassen der dramatischen Laufbahn  
 e sind; so daß mit der Konstituierung der Theaterschule die  
 ephase des Ausbaues der ganzen Bildungsanstalt, deren erste  
 e Gesangsschule einnahm, ihren Abschluß gefunden haben würde.  
 e Bedürfnisse der reinen Gesangsschule, wenn sie bis über  
 ntare Stimmbildung hinaus sich bereits als erfolgreich erwiesen  
 gt aber wiederum die Veranlassung zu einer dritten Ent-

wickelungsphase, nämlich die der musikalischen Theorie, im nöthigen Aneignung der Kenntnisse der Harmonie und der zum analytischen Verständnisse der vorzutragenden Komposition einzig praktische, von der Schule selbst unmittelbar zu Grundlage für die hier gemeinte Erweiterung nach der reinen Musik hin habe ich zuvor umständlicher das Klavier der hiermit verbundenen Anweisung zum Verständnisse und urtheilung des höheren musikalischen Vortrages überhaupt, Auf meine eingehende Darstellung dieses Zweiges der musikalischen Bildung mich beziehend, würde ich mit der Bestellung eines Lehrpersonals für den Klaviervortrag den letzten Bedürfnis das eigentliche praktische Lehrfach der erweiterten Musik entsprechen ansehen, weil für die übrigen Instrumente (die des Orchester-Instrumente) besondere Lehrer nicht zu bestellen sind sondern die Verwendung der hierzu geeigneten, bereits vorhandenen Lehrkräfte nur nach systematischer Anordnung zu organisiren.

Ich muß meine Gedanken hierüber deutlicher entwickeln.

Es hat keinen Sinn, neben einer offiziellen Musikschule sich selbst überlassenen Privatlehrerstand für den musikalischen Unterricht bestehend zu denken. Die Musikschule kann nur da wiederholt bezeichneten Tendenz entsprechen, wenn sie den belebenden und bildenden Einfluß die ganze Geschmackssphäre der Stadt, in welcher sie wirkt, beherrscht. Anstatt neben einem zerstreuten Privatlehrerstand einen beschränkteren Lehrerstand, abgeschlossen durch die Mauern ihrer Lokalität zu soll sie sämtliche Musiklehrer der Stadt zur Mitwirksamkeit heranziehen, und so sich einfach zum dirigirenden Haupt der bisher zerstreuten Glieder machen, indem sie gewissermaßen Musikunterricht organisirt und ihre höhere Tendenzen ihm Die bestellten Hauptlehrer der einzelnen Zweige würden eigentlich zu Direktoren der betreffenden Lehrabtheilungen ernannt und für ihre Funktionen würden in der stets nach den U

erneuernden Organisation und fortgesetzten Überwachung des Fach schlagenden Unterrichtes der, dem Institut sich anschließenden, bestehen.

Die beabsichtigte Organisation der Lehrfächer ist am leichtesten die Beleuchtung des Verhältnisses klar zu machen, in welches die Schule zu den Musikern des königlichen Hof-Orchesters zu treten weil hier alles uns nöthige Lehrmaterial korporativ vorhanden ist. Offenbar würde es thöricht sein, an besonders blühende Lehrer für die einzelnen Orchesterinstrumente denken zu während bei der Besetzung der betreffenden Stellen im königlichen Hoforchester bereits auf die Acquisition der besten Meister der Instrumente Bedacht genommen ist. Den verschiedenen der vorzüglichen Hauptinstrumente des Orchesters würden von der Direktion des betreffenden Lehrfaches der Musikschule Lehrer, deren allgemeine musikalische Ausbildung sie übernommen den Unterrichte auf den betreffenden Instrumenten übergeben, Rathheil der Direktion an diesem Unterrichte würde nur darin bestehen haben, daß sie den Erfolg desselben überwacht und, der höheren höheren Tendenz der Schule gemäß, durch richtige Geschmacksbildung für den klassischen Vortrag steigert. Dieses einerseits durch periodisch wiederkehrende Spezialprüfungen, Anziehung des Lehrers, dessen Methode selbst hierbei, soll er die Tugenden der Musikschule bewähren, einer nöthigen Kritik offen sein muß; anderntheils durch gemeinsame Übung im Vortrage im Orchesterstücken, unter der unmittelbaren Anleitung des Lehrers der Musikschule.

Auf gleicher Weise, wie die dem königlichen Hoforchester angehörenden Meister der einzelnen Orchesterinstrumente, würden die leicht zu beschaffenden vorzüglichen Privatlehrer München's im Gesang, im Instrumental, in der Kompositionslehre u. i. w. je nach Bedürfnis zur Heranziehung im Unterrichte der Musikschule herangezogen sein. Das Überwachen ihres Unterrichtes, sowie der Geltendmachung

des höheren Einflusses der Schule auf denselben, bliebe möglich wie für die Orchesterschule, nämlich: die periodisch, Verhältniß häufiger, wiederkehrenden Prüfungen der Schüler, Hinzuziehung der Lehrer, sowie die bis vor die Öffentlichkeiten und gemeinschaftlichen Übungen.

Die letzte Phase der Erweiterung der Musikschule zu ihrer Ausbildung zu einem vollständigen Orchesterinstitut, die Begründung sämmtliche im Orte vorhandenen musikalisch und Ausführungskräfte, mehr oder weniger unmittelbar, in die Übungen der Schule umfaßt würden, so daß keine weichen hiervon ausgeschlossen wäre. Das wirklich angestellte Personal der Schule dürfte, auf diese breite Grundlage der Vereinigung der vorhandenen Lehrkräfte sich stützend, ziemlich vereinfacht werden, vollkommen durchgeführter Organisation des zweckmäßig und Privatunterrichtes bedürfte es fast nur der Direktoren der Unterrichtszweige, und ich glaube, daß in Zukunft dem Musikdirektor, dem Direktor der Theaterschule, dem Dirigenten des Opern- und endlich dem des Orchesters (welchen beiden die musikalischen und höhere Vortragslehre mit obliegen würde) die Anstellung von angestellten Unterlehrern als Substitut beizugeben nöthig ist, während aller eigentlicher direkter Unterricht den der Schule schließenden Privatlehrern, gegen Vergütung der einzelnen nach getroffenem Übereinkommen, zugewiesen wäre.

Fassen wir also Alles zusammen, worin die öffentliche Thätigkeit der Musikschule bestehen würde, so wäre dieß eine ausgesetzte Prüfung des Unterrichtes, verbunden mit zweckmäßig geleiteter, gemeinschaftlicher Übungen und unmittelbare Berührung mit dem Publikum träte dann durch Vorführung der Übungserfolge, als Konzert- und Aufführungen. Indem ich hier nur andeute, daß das selbst Bestehen des Orchesters und des Theaters, als Administration für sich, durchaus unberührt gedacht wird (denn auch die V

gesammten Orchesters in den rein musikalischen Aufführungen der  
würde als aus den Einnahmen derselben besonders zu hono-  
angenommen), will ich nur die Bestimmung ausgedrückt sehen,  
der Einfluß der Schule sich lediglich auf den Geist der Leistungen  
Institute zu äußern haben soll, d. h. was durch das Orchester  
das Theater bisher unorganisch, unzusammenhängend, unreif,  
täg und deßhalb von unentschiedener, ja fehlerhafter Wirkung  
Publikum vorgeführt worden ist, soll nun, einzig richtig, schön  
Allgemein verständlich ausgeführt, der Öffentlichkeit geboten werden.  
Und hiermit ist zunächst die wahrhaft konservative Tendenz aus-  
drücken, die klassischen Werke der Vergangenheit durch Feststellung  
Ausübung ihrer richtigen Vortragsweise in dem Sinne zu fördern  
zu erhalten, daß hierdurch nicht nur der Sinn für richtigen und  
den Vortrag, als edler Kunstgeschmack, den Künstlern selbst zu-  
kommt, sondern auch der allgemeine Kunstsinne zu der höchsten, auf  
Grundlage einzig dem deutschen Geiste bestimmten, Ausbildung  
Fähigkeit gelangen würde. Auf dieser Höhe angelangt, würde  
Musikschule erst die Basis gewonnen haben, von welcher aus  
ein wirkliches „Konservatorium“ für Musik wirkend, auch anregend  
möglichend auf die weitere Entwicklung der Kunst Einfluß üben  
kann, und zwar einfach dadurch, daß sie, außer der Anregung des  
eigenen Beispiels, vorzüglich die zur Hervorbringung edler neuer  
Werke geeigneten Kunstmittel an die Hand gäbe. Worin diese  
Hilfe und Hilfsleistung dann bestehen würden, dürfen wir leicht  
sehen, wenn wir uns zuvor den Erfolg der bis dahin geleiteten  
Vorgänge vergegenwärtigen.

Unstreitig ist der ganzen Anlage des Deutschen eine große, anderen  
Völkern kaum erkennbare, Aufgabe vorbehalten. Die ausnehmenden  
Vorgänge, mit denen die Entwicklung der deutschen Kunst zu-  
sammenhängt, und welche recht klar zu machen zum Theil mein Bestreben im-  
mergehindert war, beruhen fast hauptsächlich in jener Anlage, der  
nachdem sie glücklich ausgebildet wird, den Charakter der Universalität

uns heute und hier bewegt, muß uns zu erröthen sein, da jene großen Meister gerade so und nicht gungen für ihr Verständniß aus tief innerlichem Gagenothigt fühlten. Während der italienische und in Mitte seines Volkes im Triumph getragen wi deutsche Meister Friedrich dem Großen, als er bei Angriff einer Schanze vorrückte, und erst beim Um daß seine Grenadiere weit zurückblieben. Diese Sch aber noch im gleichen Jahre schlug sein kleines He Schlachten von Rossbach und Leuthen, zum Staun

Keine noch so erhabene Erscheinung steht gar Boden der menschlichen Umgebung da; in Etwas ist großen Meistern verwandt, und dieses Etwas ist Deutschen nach einer bedeutenden Entwicklung fähig langsamen Entwicklung bedürftig. Der deutsche Poesie und Musik ist keine Fabel. Wenn ein heute bei der Vorführung der entstellendsten Farce, edlen deutschen Dichtergebilde als parodistisches ist, bei der Aufführung der Gounod'schen Parist „Faust“, in Thränen ausbricht, so kommt dem geb fast ein ähnlicher Jammer an, wie dem Goethe'sche

aus welchem der große Dichter selbst die Begeisterung zu seinem  
 etchen schöpfte. Nicht nur, daß aus unserer Mitte Beethoven und Goethe  
 hervorgingen, sondern auch, daß ihre Werke, trotzdem wir sie noch nie  
 deutlich uns vorführen konnten, ahnungsvoll von uns begriffen  
 geliebt werden, zeugt für unsere bedeutenden Anlagen. Wenn ich  
 Pariser Conservatoire seinerzeit die räthselhafte neunte Symphonie  
 Beethoven's auf das Publikum bis zur Ekstase wirken hörte, so geschah  
 in Folge einer so unglaublich vollendeten Technik der Aus-  
 führung, daß ich in Zweifel gerieth, ob es nicht eben nur diese äußerste  
 Perfektion der Leistung des Orchesters gewesen sei, welche diese  
 Wirkung hervorbrachte. Gewiß ist es, daß im Gegensatze hierzu die  
 uns zur Gewohnheit gewordene Anerkennung dieses jetzt sehr häufig  
 gehörten wunderbaren Werkes mir, der ich die meist sehr undeut-  
 liche Aufführungsart derselben zu jener Pariser Leistung halten konnte,  
 den Zweifel darüber erweckte, ob das Verständniß des Publikums  
 nur ein rein vorgebliches wäre. Hier wie dort möchte der  
 Fall, wenn er sich ganz auf die eine Seite werfen sollte, zu weit  
 gehen. Immerhin mußte dem deutschen Publikum eine nähere Ver-  
 trauung mit dem Geiste des Meisters zugesprochen werden, selbst  
 wenn vorläufig nur der liebevollen Autorität in seiner Anerkennung  
 oblag. Diese Autorität eingeführt zu haben, bleibt gewiß kein  
 geringes Verdienst der ehrenwerthen Meister, denen wir diese Ein-  
 führung verdanken. Daß die wahre Religion erst durch das Erhabene  
 der Märtyrer und Heiligen selbst in das tiefste Innere der  
 Menschheit, als unerschütterlicher und beseligender Glaube, eindringen  
 bedarf fast immer der Voraussetzung, daß dieser Glaube vom  
 Vorne schon auf Autorität hin angenommen sei. Wir zürnen dem  
 von Paris nicht, welcher die heidnischen Schaaren der nor-  
 dlichen Eindringlinge durch Überwerfung von weißen Hemden  
 weiße zu Christen umtauschte: durch dieses weiße Hemd war der  
 der aus seiner früheren Genossenschaft ausgeschieden, und  
 der Feind erlenntbar, der ihm das Heiligthum der neuen



eines Mannes zu verdanken ist, welcher, wenn er zunächst auch nur jene weißen Hemden der ersten umwarf, hiermit allerdings zu beginnen hatte, um die wahre musikalische Bildung vorzubereiten.

Unzweifelhaft ist hierdurch einzig auch dem verbreiteten Werke die Bahn gebrochen worden. Dem Grade der Wahrheit dieses Verständnisses wird ernstlicher und entscheidungsvoller, wenn es sich darum handelt, den Erfolg desselben auf den Geist und den Styl des schaffenden Musikers nachzuweisen. Hier ist nun erst der eigentliche ganze und wahre Beethoven noch ohne heilsamen Einfluß auf die Gestaltung des Musikstils geblieben ist. Die seltsam weichliche, gestaltungsschiedentlichen Stylarten oberflächlich gewobene Wand der Nach-Beethoven'schen Schule, läßt vor allen den Einfluß der staunenswerthen Plastik des Beethoven'styles vermissen. Das in den letzten Dezennien eingetragene Befassen mit den Werken der letzten Periode des Meisters mit seinen letzten Quartetten, kann uns noch nicht aus einem wachsenden Verständnisse derselben herausführen; hiervon überzeugt uns einerseits die eindrucksvolle Gestaltung dieser Werke, wie andererseits der Mangel alles

efften Grunde genommen den allermeisten deutschen Musikern gänzlich problematisch geltenden Quartette Beethoven's, werden einer Gesellschaft französischer Musiker in Paris seit länger kender Weise exekutirt: diesen Erfolg verdanken diese Künstler redlichen Fleiße, welchen sie Jahre lang ihrer Aufgabe einzig eten, und der, von sehr richtigem Gefühle geleitet, einzig auf Gewinn des richtigen Vortrages für die gesangsmelodische Subdieser anscheinend so schwer verständlichen Werke gerichtet war. zielten hierbei keine noch so unscheinbare Phrase, keinen Takt lebigt, ehe es ihnen nicht gelungen war, diese melodische Subdurch Auffindung der ihr entsprechenden Technik des Vortrages ständig anzueignen, und der wirklich auffallende Erfolg hiervon n, daß ein solches, für schwülstig und unverdaulich geltendes stück, plötzlich in der Weise melodiös ansprechend und fließend at, daß das naiveste Publikum gar nicht begreifen kann, warum Kompositionen für unverständlicher als andere gelten konnten. ist ein Triumph, den wir französischen Musikern nicht länger önnen sollten; denn bei uns müßte gerade das innige Verständer wunderbaren Werke einen wichtigeren und nachhaltigeren ü ausüben, namentlich durch ihre Einwirkung auf die Gestaltung Übung eines der deutschen Musik einzig vorbehaltenen Styles n der Komposition. Das musikalische Ausdrucksvermögen ist urch jene, uns im Grunde noch unkenntlich gebliebenen letzten des wunderbaren Meisters, nach einer Seite hin entwickelt , welcher die Musik der früheren Perioden sich oft absichtlich ene halten mußte: ich will diese Richtung hier das zart und eibenschaftliche nennen, durch dessen Ausdruck die Musik die gleiche Höhe mit der Dichtkunst und Malerei der großen n der Vergangenheit erhoben worden ist. Während Dante, eare, Calderon und Goethe, gleich den großen Meistern der en und niederländischen Malerei, mit dem hier bezeichneten sich aller Gegenstände der Darstellung der Welt und der

unverstandenen letzten Werke Beethoven's gegenüber, verirrt, erkennen wir aus den platten Behauptungen nicht in der Aufstellung ihrer Theorien vom Schönen. Hiergegen gilt es, uns des ganzen, vollen Gehaltes der Wissenschaft unserer großen Meister wahrhaft erst zu bewußt zu machen, welche Entwicklung der Musik vorbehalten ist, Erkenntniß Dessen, bis wohin sie sich schon in Wahrheit uns das rechte Licht zu verschaffen.

Die hier angeregten Fragen, so neu sie auch zu erörtern sind, bedürfen natürlich der sorgsamsten Einzelste gehenden Ergründung, um im Zusammenhange mit den praktischen Bestrebungen der Schule auch wissenschaftlich zu erlangen. Im höchsten Grade hindernd tritt uns hiemit der Zustand der Kritik entgegen, deren musikalische Seite durch die Schriften auf eine nicht länger straflos zu lassende Weise wird. Gewiß habe ich nicht nöthig, den bereits wachsenden Umfang dieser Zeitschrift auch durch die Beleuchtung des Unwesens der heutigen Zeitungs Kritik. Der unerhörte Leichtsin, die unverzeihliche Gleichgültigkeit selbst die gewissenhaftesten Redaktionen unserer Zeit, „Musik und Theater“ den unberufensten Schwärmern bald sie nur das Publikum einigermaßen zu belustigen.

ende, und durch die Hauptlehrer derselben zu verfassende Zeitschrift, Organ der Münchner Musikschule, dürfte daher als sehr zweckent-  
 end sofort in das Auge gefaßt werden. Die Nummern dieser  
 hrift hätte zunächst das wirkliche Tagebuch der Schule zu füllen,  
 sie Rechenschaft und Bericht von den Leistungen derselben gäbe;  
 wäre die Besprechung der zur Feststellung der einzuhaltenden  
 richtsmethoden angeregten Aufgaben und Probleme, in didaktischer  
 , zur Verständigung der Lehrer wie zur Bildung der Schüler  
 ühren, und endlich die höheren Tendenzen der angestrebten  
 erweiterungen in kritischer und spekulativer Form zwischen den  
 ern selbst und dem Antheil nehmenden Publikum zu vermitteln.  
 So weit die unmittelbare Wirksamkeit der Schule: somit, bis zur  
 en Antheilnahme an der Bildung des Styles der Musikwerke  
 kunft. Daß nun die eigentliche Schöpfung dieses Styles nur  
 leiste der Produktion der gegenwärtig schaffenden Künstler be-  
 kann, liegt am Tage; daß hier der individuellen Begabung  
 erufenen Alles endgiltig zu gestalten einzig vorbehalten sein  
 bedarf keiner Bestätigung. In welcher Weise nun dem streben-  
 Künstler der Gegenwart durch unsere Schule die richtigen  
 zur Aufführung seiner Arbeiten gegeben werden können, welchen  
 die Schule an den praktischen Leistungen unserer jungen Ton-  
 nehmen soll, wird sich nach dem Gehalte und den Tendenzen  
 Leistungen selbst am besten bemessen lassen. Den Konzert- und  
 aufführungen der vom Einflusse der Schule geleiteten Institute  
 wir zunächst die konservative Tendenz der Bildung und Er-  
 g des richtigen Vortrages der Meisterwerke der Vergangenheit  
 ilt. Neben dieser Tendenz müßte daher auch diejenige der  
 en Aufführung und Darstellung der Arbeiten des strebenden  
 schaffenden Künstlers der Gegenwart aufrichtig gefördert werden  
 i. Solche Arbeiten nun, die sich für die ihnen nöthige Vor-  
 stufe unmittelbar an den Styl einer bereits gepflegten, und zum  
 Ausdruck gebrachten Richtung anschließen, und somit für ihre

Ausführung keiner besonderen Studien in diesem bedeutender gefas-  
Sinne bedürfen, könnten sehr wohl den Aufführungen der alten  
Werke, im geeigneten Anschlusse, vielleicht auch in besondrer  
sammenstellung mit dem ihm zunächst Verwandten, eingereiht werden.  
Über den Werth und die Zulassungsfähigkeit derselben würde  
die Schule selbst zu entscheiden haben. Während wir uns nun  
behalten, schließlich zu zeigen, welche Ausführungsweise wir denjenigen  
Arbeiten als einzig entsprechend gesichert wünschen, welche in ihrer  
Art neu, und auf Erweiterung des bisher gepflegten Styles abgesehen,  
zugleich das Problem der Erneuerung und Erweiterung der ihnen  
nöthigen Vortragsweise stellen, erwähnen wir für jetzt noch der Gattung  
in welchen es sich um musikalische oder dramatische Arbeiten handelt,  
denen weder nach der einen noch der anderen Seite hin eine klar  
kennliche Stellung zugeweisen wäre; also die Arbeiten der eigent-  
lichen Routine oder Manier. Der offenbaren Unfertigkeit bei Auf-  
führung dieser Gattung würde natürlich nur belehrende Zurückweisung zu  
theilen sein; für Arbeiten jedoch, denen, wenn ihnen auch kein höherer  
Eitel nachzureichen ist, dennoch Eigenthümlichkeit der Erfindung, in  
dramatischer Charakter des Ausdrucks, ja vielleicht schon Wirklichkeit  
durch den Gegenstand allein nicht abgesprochen werden kann, müßte  
wohl aus bekannten Gründen doch von der unmittelbaren Einsicht  
des Publikums ausgeschlossen hatten, unmittelbar vor dem Publikum  
zu stehen, eröffnet bleiben. Wir meinen hier die Werke, die in der  
Tendenz des Tages hervorgehoben werden, aber nicht dem besten  
Gefallen der Kunst entsprechen, sondern nur durch die Zeitgenossen  
auf die Aufmerksamkeit gezogen sind, oft mit Kritik und nur  
mit einem Theile der Aufmerksamkeit der eigentlichen Tages-  
werke, die in der Tendenz und entwicklungsfähige  
Quelle des unmittelbaren Lebens und Fortschritts zu sehen und Vorzügen,  
denen diese Werke fehlen.

hätten wir nichts zu versperren, noch wäre aber auch ihre Förderung unserer Bemühung übergeben: sondern hierfür haben wir einfach nur gewähren zu lassen, indem der Zeitgeist schon immer dafür sorgt, daß diejenigen, welche ihm schmeicheln, nicht unmittelbar verderben. Volkskonzerte und Volkstheater sind die Lösung der Gegenwart. Ich bin der Meinung, daß dem leidenschaftlichen Eifer unserer städtischen Bevölkerung für ihre Unterhaltung keinerlei Erschwerung in den Weg gelegt werden darf: je mehr wir sehen, daß das Volk sich auch für diese Bedürfnisse selbst zu helfen sucht, desto sorgfamer haben wir darauf bedacht zu sein, daß aus dem Kreise der höheren Kunstschulen ein wahrhaft geschmacksbildender Einfluß auch nach dieser Seite hin sich erstrecke, was wir, sobald wir nicht einfach verbieten können, nur durch das gute Vorbild, durch das belehrende Beispiel wirken können. Je mehr wir daher auch in München dem sich findenden großen Volkstheater Raum und Freiheit zur Übung ihrer Kräfte zu belassen haben, desto angelegentlicher haben wir auf Mächtigkeit und Reinheit der Leistungen der Schule, und der ihrer Leitung zugewiesenen musikalischen und theatralischen Anstalten zu sehen. Sobald es gelingen sollte, dem Volkstheater eine wirklich gesunde, den Volksgeist rein und lauter darstellende Tendenz einzubringen, würde unsere Schule sogar eifrig seine Leistungen zu beachten haben, vielleicht in der Hoffnung, für Form und Gehalt hier am Urdalle der Unmittelbarkeit erfrischende Züge schöpfen zu können. Aber aber stehen einer so günstigen Erwartung von den Leistungen einer solchen Unterhaltungsanstalt noch manche, nur zu wohl bekannte Befürchtungen entgegen; sie beruhen einerseits auf unserem Urtheil über den ganzen allgemeinen Zustand der theatralischen Kunst in Deutschland, über den wir uns schon anfänglich zu vernehmen hatten; anderentheils auf dem ökonomisch-spekulativen Charakter einer solchen Anstalt, der ihr, als Aktienunternehmung, nothwendig eigentlichen grundverderblichen Stempel aller scheinbar gemeinen Unternehmungen unserer merkantilischen Zeit aufdrückt.

Indem wir daher diese Unternehmungen gänzlich ihrer bestimmung überlassen, und ihnen zugewiesen wissen wollen, Weltendmachung unserer höheren Tendenz nur hindernd be- sein müßte, darf ich schließlich nun aber auf diejenige In- nochmals hinweisen, von welcher ich mir allerdings nicht Förderung der höchsten Interessen der Kunst selbst, sondern auch die Begründung und Pflege eines wahren nationalen für diese höchsten Interessen versprechen zu können glaube.

Schon in der Einleitung meines Berichtes gedachte ich schon Grundlage der hier gemeinten bedeutungsvollen original- National Institution. Die Konstruktion dieser Grundlage wird durch das Bedürfnis vorgezeichnet, da ich, den herrschenden Ue- des deutschen Theaters gegenüber, keine andere Möglichkeit gu richtiger Aufführungen meiner neueren dramatischen Arbeiter als durch das Mittel von Musteraufführungen durch ein be- kombinirtes, und eigens zum Zwecke der richtigen Darstellung Werke angeleitetes Künstlerpersonal, sowie in einem ledigli- Zwecke solcher Aufführungen dienenden, eigenen Theaterlokale Vermeidung aller derjenigen Störungen, welche durch unmi- Verührung mit den in fortgesetzter Funktion begriffenen, si Theateranstalten zu beizugehen waren. Zu diesen Forderungen k- fern, neges eine selbstüberwachende Meinung von der besondere- zugleichkeit meiner Arbeiten, sondern einzig der Charakter ihres und die hieraus hervorgehenden Nothigungen für eine Vortra- bestimmt, welche gegenwärtig noch nirgends bis zur Sicherhei- musikalischen Stiles gepflegt werden ist. Worin diese Anforde- bestehen, und durch welche Mittel der Ausbildung ihnen seit- ausübenden Künstler entsprechen werden könne, habe ich im V- dieser Abhandlung auf dem Wege der theoretischen Erörterun- der praktischen Vorschläge hierfür, umständlicher bezeichnet. Die Erfüllung dieser Forderungen der musikalischen und dram- Kunst für alle Seiten von großer Wichtigkeit sein muß, l-

: den hierauf zu verwendenden Eifer stets wach zu erhalten und neu beseuern, kann nur den stets neu anregenden Aufgaben, wie sie in neuen Werken der schaffenden Meister der Nation hervorgehen, erhalten sein. Dadurch, daß immer die Kunstmittel zu ihrer Aufbringung in wohlgeübter Bereitschaft gehalten werden, kann andererseits die Stellung neu fördernder Aufgaben jenen Meistern wiederum leichtert und ermöglicht werden; und nur in dieser Wechselwirkung Meister und der Schule kann daher die Blüthe und das Heil gesichert bleiben.

Zur Pflege ihres eigenen Gedeihens soll daher die Schule in Kunst unausgesetzt die Preisaufgabe stellen, ihr solche Werke zu zeigen, welche nach irgend einer bedeutenden, der gepflegten klassischen Kunst verwandten Seite hin, wiederum neue Aufgaben für die Aufführung und Darstellung enthalten: jedem wirklich originellen Werke, edler Kunsttendenz, möge es seinen Ausgangspunkt in welcher Art und in welchem Style es sei, nehmen, wird diese geforderte Kunstschaffung innewohnen; und ihm wäre daher der Preis zuzuerkennen, wenn eine besondere Musteraufführung der bezeichneten Art der Kunst vorgeführt und empfohlen zu werden. Die zur Ermöglichung dieser Aufführungen dienenden Veranstaltungen würden endlich eine, in angemessenermaßen lokal-monumentale Grundlage erhalten durch die Errichtung eines eigens für sie bestimmten Mustertheaters, dessen innere Einrichtung, im Betreff einer zweckmäßigeren Konstruktion für die besten Bedürfnisse eines solchen Kunstraumes, schon jetzt auf Befehl Ihrer Majestät der Erfindung eines besonders hierzu berufenen berühmten Architekten aufgegeben ist. Den Abschluß dieser bedeutungsvollen Institution von festlichen Musteraufführungen edler künstlerischer Originalwerke würde daher, wenn alle hierauf zielenden Einrichtungen sich wohl bewährt hätten, die Einweihung eines edlen Festtheaters bilden, welches nach jeder Seite hin als mustergiltig für seinen Zweck der ganzen gebildeten Welt als ein Monument des deutschen Kunstgeistes errichtet stehen soll. In diesem Theater würden mit



schaftlicher Niederlage zu einer bestimmten Zeit der deutschen Kunst  
 der besten und edelsten Werke ihrer Meister in mustergetreuer Ue-  
 bersetzung werden, welche von da an, wo ihre Aufführungswerte ge-  
 rügend begründet, zur häufigeren Wiederholung nach diesem Muster  
 aus den übrigen Theatern Deutschlands, und namentlich aus  
 dem kaiserlichen Hof- und Nationaltheater in München, überge-  
 nommen werden können. Und mit der Einweihung dieses Theaters glau-  
 be ich daher für die Zukunft, welcher diese Blätter gewidmet sind,  
 den letzten löblichen Abschlus zu haben, sowie er schon u-  
 nter dem bezeichnenden Bilde des erhabenen Beschützers der Kunst, der  
 Kunst auch vorgesetzt sei.

haft' berufene Macht zuzuführen. So darf ich denn heute diese umfassende Arbeit, wie sie nur durch den Willen meines er-  
 ien Gönners hervorgerufen wurde, mit dem wunderbar trösten-  
 Vertrauen in die Hand Euerer Majestät übergeben, daß,  
 mit irgend die Kraft und Fähigkeit der uns einzig freistehenden  
 wart reichen, meine Vorschläge Beachtung und Ausführung fin-  
 werden.

Dem Urtheile der Männer, welche Euer e Majestät zur Prü-  
 dieser Vorschläge, sowie zur allmählichen Durchführung des für  
 näßig Erfundenen berufen werden, kann ich mit gutem Gewissen  
 erwägung Dessen anheimstellen, ob die Erreichung des gezeigten  
 nicht ebenso der Kunst zum Heile, als Bayern und seinem  
 Könige zum Ruhme gereichen würde.

Ich meinestheils weiß mich sicher, seitdem mein Stern den er-  
 :n „Fürsten“ mich finden ließ, all' mein Streben und Wirken  
 in einen Begriffe enthalten zu sehen, diesem Fürsten zu dienen,  
 verharre in ehrfurchtsvollster Ergebenheit

Euerer Majestät

München den 31. März 1865.

allerunterthänigster  
 Richard Wagner.





**Meine Erinnerungen**

**an**

**Ludwig Schnorr von Carolsfeld.**

**(† 1865.)**



• n dem jungen Sänger Ludwig Schnorr von Carolsfeld ver-  
• n ich zuerst durch meinen alten Freund Tichatschek, welcher mich  
Sommer 1856 in Zürich besuchte, und für die Zukunft mich auf  
• n hochbegabten Kunstjünger hinwies. Dieser hatte damals am  
Karlsruher Hoftheater seine theatralische Laufbahn angetreten; durch  
Direktor dieses Theaters, welcher mich im Sommer des darauf  
• enden Jahres ebenfalls besuchte, wurde ich von Schnorr's be-  
• derer Vorliebe für meine Musik und die von mir dem dramatischen  
• rger gebotenen Aufgaben unterrichtet. Wir kamen bei dieser Ge-  
• nheit überein, ich möchte meinen „Tristan“, mit dessen Konzeption  
• mich damals trug, für eine erste Aufführung in Karlsruhe bestim-  
• , wobei zu hoffen wäre, daß der mir sehr geneigte Großherzog  
• Baden die Schwierigkeiten zu besiegen wissen werde, welche da-  
• s noch meiner unbeheiligten Rückkehr auf deutsches Bundesgebiet  
• gegenstanden. Von dem jungen Schnorr erhielt ich etwas später  
• st einen schönen Brief mit fast leidenschaftlicher Versicherung seiner  
• ebenheit für mich.

Aus Gründen, die manches Unklare an sich behielten, ward die  
• wirklichung des damals verabredeten Planes der Aufführung des  
Sommer 1859 von mir vollendeten „Tristan“ in Karlsruhe

schließlich für unmöglich erklärt. Über Schnorr selbst war mir bei berichtet worden, trotz seiner großen Hingebung für mich, daß ihn namentlich die Bewältigung der mit dem letzten Act dem Sögn der Hauptrolle gestellten Aufgabe unausführbar. Außerdem war mir sein Gesundheitszustand als bedenklich geschildert: er leide an einer seine jugendliche Gestalt entstellenden Fettsucht. Namentlich die durch dieses Letztere mir erweckte Vorstellung wirkte sehr unwillig auf mich. Als ich im Sommer 1861 zuerst Karlsruhe besuchte und durch den stets freundlich mir gewogen gebliebenen Großherzog die Ausführung des früher beschlossenen Vorhabens von Neu: Anregung gebracht wurde, blieb ich gegen das Anerbieten der Direction, für die Partie des Tristan mit Schnorr, welcher jetzt an badener Hoftheater angestellt war, in Unterhandlung zu treten, keineswegs willig gestimmt; ich erklärte, diesen Sänger gar nicht gern kennen lernen zu wollen, da ich fürchtete, das durch sein vorgerufene Groteske seiner Gestalt möchte mich bis zur Unmöglichkeit gegen seine wirkliche künstlerische Begabung einnehmen.

Nachdem die hierauf projectirte Wiener Aufführung des neuen Werkes ebenfalls nicht ermöglicht worden war, verließ ich im Sommer 1862 in Diebrich am Rheine, und besuchte erst aus eine Vorstellung des „Lohengrin“ in Karlsruhe, in welcher Schnorr als Gast auftrat; hierzu kam ich heimlich an und ließ mir vorgenommen, mich vor Niemand sehen zu lassen, um namentlich Schnorr meine Anwesenheit zu verbergen, weil ich besorgte, in der Befürchtungen von dem abschreckenden Einbruche seiner verunstalteten Misgestalt der Art bestärkt zu werden, daß ich, meiner Beziehung auf ihn getreu bleibend, ihm auch persönlich mich unbelästigt erhalten wünschen würde. Diese meine scheue Stimmung änderte sich nun schnell. Bot mir der Anblick des im kleinen Rachen landenden Schwanenritters den immerhin für das Erste etwas befremdlichen Eindruck der Erscheinung eines jugendlichen Herkules, so wirkte auch zugleich mit seinem Auftreten der ganz bestimmte Zauber des F

ndten, sagenhaften Helden auf mich, in dessen Betreff man sich fragt: wie ist er, sondern sich sagt: so ist er! Diese augen-  
liche, bis in das Innerste gehende Wirkung kann nur eben dem  
ier verglichen werden; ich entsinne mich, sie in meinem frühesten  
glingsalter für mein ganzes Leben bestimmend von der großen  
öder-Devrient empfangen zu haben, und seitdem nie wieder so  
thümlich und stark, als von Ludwig Schnorr bei seinem Auftreten  
„Lohengrin“. Als bald erkannte ich im Verlaufe seines Vortrages  
mancherlei Ungereiftes seiner Auffassung und Wiedergebung, aber  
dieses bot mir den Reiz der unentstellten jugendlichen Reinheit,  
euschens Anlage zur blühendsten künstlerischen Entwicklung. Die  
me und zarte Begeisterung, welche aus dem wunderbar liebevollen  
: des ganz jugendlichen Mannes sich ergoß, bezeugten mir sofort  
das dämonische Feuer, zu welchem sie zu entflammen waren; er  
mir schnell zu einem Wesen, für das ich seiner ungemessenen  
bung wegen in ein tragisches Bangen gerieth. Bereits nach dem  
n Akte ertheilte ich einem hierzu aufgesuchten Freunde den Auf-  
Schnorr um eine Zusammenkunft mit mir nach der Vorstellung  
itten. Dieß ward ausgeführt: der junge Redde trat unermüdet  
späten Abend zu mir in das Gasthofszimmer, und der Bund war  
lossen; wir hatten nur zu scherzen, wenig uns zu sagen. Nur  
allernächstens auszuführendes längeres Zusammentreffen in Bieb-  
ward verabredet.

Dort am Rheine kamen wir bald für zwei glückliche Wochen  
nmen, um von Bülow, welcher mich zur gleichen Zeit besuchte,  
dem Klavier begleitet, meine Nibelungen-Arbeiten und nament-  
den „Tristan“ nach Herzenslust durchzunehmen. Hier war denn  
gesagt und gethan, was uns zum innigsten Einverständnisse über  
uns nahe liegende künstlerische Interesse führen konnte. Im  
eff seiner Bedenken gegen die Ausführbarkeit des dritten Aktes  
„Tristan“ gestand er mir nun, daß diese Bedenken sich weniger  
eine etwa gefürchtete Erschöpfung des Stimmorganes und seiner  
hard Wagner, Ges. Schriften VIII.



The first of these was the discovery of gold in California in 1848. This discovery led to a great influx of people to California, and the state became a great center of population. The second was the discovery of gold in Colorado in 1859. This discovery led to a great influx of people to Colorado, and the state became a great center of population. The third was the discovery of gold in Nevada in 1859. This discovery led to a great influx of people to Nevada, and the state became a great center of population. The fourth was the discovery of gold in Idaho in 1860. This discovery led to a great influx of people to Idaho, and the state became a great center of population. The fifth was the discovery of gold in Montana in 1862. This discovery led to a great influx of people to Montana, and the state became a great center of population. The sixth was the discovery of gold in Wyoming in 1869. This discovery led to a great influx of people to Wyoming, and the state became a great center of population. The seventh was the discovery of gold in Utah in 1871. This discovery led to a great influx of people to Utah, and the state became a great center of population. The eighth was the discovery of gold in Arizona in 1876. This discovery led to a great influx of people to Arizona, and the state became a great center of population. The ninth was the discovery of gold in New Mexico in 1878. This discovery led to a great influx of people to New Mexico, and the state became a great center of population. The tenth was the discovery of gold in Texas in 1880. This discovery led to a great influx of people to Texas, and the state became a great center of population.

Von nun an fielen meine Bemühungen um eine Aufführung des „Tannhäuser“ mit denen um Schnorr's Mitwirkung dabei zusammen; sie fielen erst, als ein seitdem mir erstandener erhabener Freund meiner Kunst das Münchener Hoftheater hierzu mir anwies. Bereits Anfang März des Jahres 1865 traf Schnorr, um der nöthigen Beförderung unseres alsbald in Angriff zu nehmenden Vorhabens willen, einem kürzeren Besuche in München ein; seine Gegenwart veranlaßte eine, im Übrigen nicht weiter vorbereitete, Aufführung des „Tannhäuser“, in welcher er mit einer Theaterprobe die Hauptrolle übernahm. Ich konnte mich nur der mündlichen Besprechung bedienen, über die von ihm erwartete Darstellung dieser allerschwierigsten der dramatischen Sängeraufgaben mich mit ihm zu verständigen. Allgemeinen theilte ich meine betäubende Erfahrung davon mit, unbefriedigend der bisherige Theatererfolg meines „Tannhäuser“

dem Grunde der stets noch ungelöst, ja unbegriffen gebliebenen Aufgabe der Hauptpartie für mich ausgefallen sei. Als Grundzug desselben bezeichnete ich ihm höchste Energie des Entzündens: der Zerknirschung, ohne jede eigentliche gemüthliche Aufschwungsstufe, sondern jäh und bestimmt im Wechsel. Ich verwies ihn

auf die Feststellung dieses Typus seiner Darstellung auf die Bedeutung der ersten Scene mit Venus; sei die beabsichtigte erschütternde Wirkung dieser Scene verfehlt, so sei auch das Mißgelingen der ganzen Aufführung begründet, welche dann kein Stimmjubiläum im ersten Finale,

Aufbäumen und Losbrechen beim Bannfluche im dritten Akte zur richtigen Wirkung zu bringen vermöge. Meine neue Aus

deutung dieser Venus-Scene, welche mir durch eben diese erkannte

in dem ersten Entwurfe noch nicht deutlich genug ausgedrückte Wichtigkeit derselben später eingegeben worden, war in München als noch nicht einstudirt; Schnorr mußte sich noch mit der älteren Auffassung behelfen: desto mehr sollte es ihm angelegen sein, durch die Energie seiner Darstellung den hier, mehr noch eben nur dem Sänger überlassenen, Ausdruck des qualenvollen Seelenkampfes zu geben,

und er werde dieß meinem Rathe nach  
 Vorangehende nur als eine gewaltige Ent-  
 scheidenden Ausruf: „Mein Heil ruht in Gott“  
 sagte ihm, dieses „Maria!“ müsse mit solcher Kraft  
 aus ihm das sofort geschehnde Wunder der Ent-  
 berges und der Entzückung in das heimische Thal zu  
 Erfüllung einer unabweislichen Forderung des zu  
 hingedrängten Gefühles, schnell sich verhalten.  
 diesem Ausrufe habe er die Stellung des in ekstase  
 rüchten angenommen, und in ihr solle er nun, im  
 Himmel zugewandtem Blicke, regungslos verbleiben, &  
 Anrede durch die später auftretenden Ritter nicht be-  
 Wie er diese, noch von einem sehr renommirten Säng-  
 vorher als unausführbar mir zurückgewiesene Aufgabe  
 würde ich während dieser Scene selbst auf der Bühne  
 neben ihm aufstellen werde, in der Theaterprobe un-  
 Hier stellte ich mich nun dicht zu ihm und flüster  
 Takt der Musik und den umgebenden Vorgängen  
 Liede des Wyten bis zum Vorüberzug der Pilger folg  
 Voraang in den Empfindungen des Entzückten zu, von  
 vollständigen Sinnungslosigkeit bis zur allmählich er-  
 nung auf die gegenwärtige Umgebung, namentlich die  
 des Chores, während er, wie um das Wunder nicht  
 vom Jüngerthum des Himmelsvaters entzauberten &  
 die altheimische Erdenvelt wieder zu erkennen noch  
 wandt den Blick nur nach oben gerichtet, hat nur da  
 Spiel des Gesichtsausdruckes, endlich die mild nachla-  
 der erhabenen Leibeshaltung die eingetretene Mühe  
 geburt zu verrathen, bis jeder Krampf vor der  
 wältigung weicht, und er mit dem endlich hervordru-  
 „Allmächtiger, dir sei Preis! Groß sind die Wunder  
 demüthig zusammenbricht Mit dem Antheil, den er

Gefange der Pilger nimmt, senkt sich der Blick, das Haupt, die ganze Haltung des Knieenden immer tiefer, bis er, von Thränen erfüllt, in neuer, rettender Ohnmacht, bewußtlos, mit dem Gesicht am Boden, ausgestreckt liegt. — In gleichem Sinne ihm leise mich mittheilend, blieb ich die ganze Probe über Schnorr zur Seite. Meinen kühnen, sehr kurzen Angaben und Andeutungen antwortete seinerseits ein ebenso leiser, flüchtiger Blick von einer begeisterten Innigkeit, welche, mich des wundervollsten Einverständnisses versichernd, wiederum mir neue Eingebungen über mein eigenes Werk ertheilte, so daß ich an einem allerdings unerhörten Beispiele inne ward, welcher befruchtenden Wechselwirkung ein liebevoller unmittelbarer Verkehr verschiedenartig begabter Künstler werden könne, wenn ihre Leistungen sich vollkommen ergänzen.

Nach dieser Probe sprachen wir kein Wort mehr über den „Tannhäuser“. Auch nach der am anderen Abende stattgefundenen Aufführung fiel kaum noch ein Wort darüber, besonders kein Wort des Lobes und der Anerkennung meinerseits; ich hatte an diesem Abende die ganz unbeschreiblich wundervolle Darstellung meines Freundes durch einen Blick in mein eigenes Schaffen geworfen, wie er wohl vielleicht nie noch einem Künstler ermöglicht worden. Hier tritt eine heilige Ergriffenheit ein, gegen die man sich in ehrfurchtsvollem Schweigen zu verhalten hat.

Mit dieser einen, nie wiederholten Darstellung des „Tannhäuser“ hat Schnorr meine innigste künstlerische Absicht durchaus verwirklicht, die dämonische in Wonne und Schmerz verlor sich keinen Augenblicke, so oft vergebens von mir begehrte, entscheidend wichtige Scene des zweiten Finale's: „Zum Heil den Sündigen zu führen, wo.“, welche von jedem Sänger ihrer großen Schwierigkeit, von keinem Kapellmeister des gewohnten „Streichens“ wegen hartnäckig ausgespart wird, trug zum ersten und einzigsten Male Schnorr mit dem Ättern und dadurch heftig rührenden Ausdrucke vor, welcher den Helden aus einem Gegenstande des Abscheues zum In-

begriffe des Mitleidswerthen macht. Durch das leidenschaftliche Kitzeln der Ferknirschung während des heftig bewegten Schlusssatzes des zweiten Aktes, und durch seinen dem entsprechenden Abschied von Elisabeth, war sein Erscheinen als Wahnsinniger im dritten Akte richtig vorbereitet; aus dem Erstarrten löste sich desto ergreifender die Rührung los, bis der erneute Ausbruch des Wahnsinnes fast mit demselben dämonisch zwingenden Gewalt die zauberhafte Wiederkehr der Venus hervorrief, wie im ersten Akte der Anruf der Maria christlich heimathliche Tageswelt durch ein Wunder zurückgerufen. Schnorr war in diesem letzten Verzweiflungsrausen wahrhaft entrückt und ich glaube nicht, daß Kean und Ludwig Devrient im Vergrößerer Gewalt sich gesteigert haben können.

Der Eindruck hiervon auf das Publikum ward für mich sehr lehrend. Vieles, wie die fast stumme Scene nach der Entzweiung aus dem Venusberge, wirkte im richtigen Sinne ergreifend und anlaßte stürmische Ausbrüche der ungetheilten allgemeinen Entzweiung. Im Ganzen nahm ich jedoch mehr nur Erstaunen und Verwunderung wahr; namentlich das ganz Neue, wie die besprochene, sonst ausgelassene Stelle im zweiten Finale, wirkte durch Irren dem Gewohnten fast bis zur Befremdung. Von einem sonst nicht unbegabten Freunde hatte ich mich geradesweges darüber zu lassen, daß ich eigentlich kein Recht dazu hätte, den Tantieme auf meine Weise dargestellt haben zu wollen, da das Publikum meine Freunde, welche dieses Werk überall günstig aufzunehmen offenbar dadurch ausgesprochen hätten, daß die bisherige, wenn mir nicht genügende, gemüthlichere, mattere Auffassung im Grunde genommen die richtigere sei. Der Einwurf der Albernheit der Behauptungen ward mit freundlich nachsichtvollem Achselzucken genommen, um dabei verbleiben zu können. — Auch gegen die allgemeine Verweichlichung, ja Verlüderlichung nicht nur des künstlerischen Geschmacks, sondern selbst der Gesinnung unserer oft tretenden Umgebung, hatten wir gemeinschaftlich nun ausdauernd

geschah im schlichten Einverständnisse über das Richtige und Wahre, schweigsam schaffend und wirkend, ohne alle Demonstration, als die der künstlerischen That.

Und diese bereitete sich nun, mit der Wiederkehr des innig mir verbundenen Künstlers, im Beginne des folgenden April, durch die Aufnahme der gemeinsamen Proben zur Aufführung des „Tristan“ vor. Nie hat sich der stümperhafteste Sänger oder Musiker so viele bis in das Einzelste gehende Belehrungen von mir ertheilen lassen, als dieser an die höchste Meisterschaft unmittelbar hinanragende Gesangsheld; die anscheinend kleinlichste Hartnäckigkeit in meinen Weisungen fand, da ihr Sinn sofort von ihm verstanden wurde, bei ihm stets nur die freudigste Aufnahme, so daß ich mir wirklich unredlich erschienen sein würde, hätte ich, etwa in der Meinung ihm nicht empfindlich zu fallen, die mindeste Ausstellung verschweigen wollen. Der Grund hiervon lag aber darin, daß das ideale Verständniß meines Werkes sich dem Freunde bereits ganz aus ihm selbst erschlossen hatte und wahrhaft zu eigen geworden war; nicht eine Faser dieses Seelengewebes, nicht eine noch so leise Andeutung der verborgensten Beziehung, welche ihm entgangen und nicht auf das Harteste von ihm empfunden worden wäre. Somit handelte es sich nun einzig um die genaueste Beurtheilung der technischen Ausdrucksmittel des Sängers, Musikers und Mimik, um die Übereinstimmung der persönlichen Begabung und ihrer Eigenheit mit dem idealen Gegenstande der Darstellung allgegenwärtig zu erzielen. Wer diesen Studien beizuhohnen, muß sich erinnern, nichts Ähnliches von künstlerisch freundschaftlichem Einvernehmen noch und je wieder erlebt zu haben.

Nur über den dritten Akt des „Tristan“ habe ich Schnorr nie etwas gesagt, außer meiner früheren Erklärung der einen, ihm unverständlichen Stelle. Nachdem ich während der Proben des ersten und zweiten Aktes stets, wie mit dem Ohre, so mit dem Auge, auf das Gespannteste an meinen Darstellern gehaftet hatte, wendete ich, mit dem Beginne des dritten Aktes, vom Anblicke des auf seinem

Schmerzenslager hingestreckten todeswunden Helden mich unwillkürlich ab, um auf meinem Stuhle mit halbgeschlossenen Augen bewegungslos mich in mich zu versenken. In der ersten Theaterprobe schien Schnorr die ungewohnte Andauer meiner scheinbaren vollständigen Theilnahmslosigkeit, da ich mich im Verlaufe der ganzen ungeheuren Scene selbst bei den heftigsten Accenten des Sängers nie nach ihm wendete, ja nur überhaupt mich regte, innerlich befangen gemacht zu haben, denn als ich endlich nach dem Liebesfluche taumelnd mich erst um, in erschütternder Umarmung zu dem auf seinem Lager ausgebreiteten Verharrenden hinabgebeugt, dem wunderbaren Freunde leise zu sagen, daß ich kein Urtheil über mein nun durch ihn erfülltes Ideal aussprechen könne, da blickte sein dunkles Auge wie der Stern der Nacht auf; ein kaum hörbares Schluchzen, — und nie sprachen wir in diesen dritten Akt mehr ein ernstes Wort. Nur erlaubte ich mir zur Andeutung meiner Empfindungen hierüber, etwa Scherz zu diesen: so etwas, wie dieser dritte Akt, sei leicht geschrieben, aber von Schnorr hören zu müssen, das sei schwer, weshalb ich denn noch gar nicht erst noch hinschauen konnte.

In Wahrheit bleibt auch jetzt, wo ich diese Erinnerungen aus drei Jahren aufzeichne, es mir noch unmöglich, über diese Zeiten Schnorr's als Tristan, wie sie im dritten Akte meines Dramas ihren Höhepunkt erreichte, mich auszusprechen, vielleicht schon aus dem Grunde, weil sie sich jeder Vergleichung entzieht. In völliger Rastlosigkeit darüber, wie ich nur einen annähernden Begriff davon gewinnen sollte, glaube ich dieses so furchtbar flüchtige Wunderwerk der musikalischen Darstellungskunst nur das spätere Gedemüthe einzig dazu festhalten zu können, daß ich den mit und meinem Werke wahrhaft gewogenen Freunden für alle Zukunft anempfehle, vor Allem die Partitur dieses dritten Aktes zur Hand zu nehmen. Sie würden zunächst das Orchester genauer zu untersuchen haben, dort, vom Beginn des Aktes bis zu Tristan's Tode, die rastlos auftauchenden, sich entwickelnden, verbindenden, trennenden, dann neu sich verschmelzenden, wachsenden

ehmenden, endlich sich bekämpfenden, sich umschlingenden, gegenseitig sich verschlingenden musikalischen Motive verfolgen; dann hätten dessen inne zu werden, daß diese Motive, welche um ihres bedeutenden Ausdruckes willen der ausführlichsten Harmonisation, wie der selbständigsten und regsten orchestralen Behandlung bedurften, ein zwischen äußerstem Inneverlangen und allerentschiedenster Todessehnsucht wechselndes Gelebensleben ausdrücken, wie es bisher in keinem rein symphonischen Werke mit gleicher Kombinationsfülle entworfen werden konnte, und daß hier wiederum nur durch Instrumentalkombinationen zu versinnbildlichen war, wie sie mit gleichem Reichthum kaum noch reine Instrumentalcomponisten in das Spiel zu setzen sich genöthigt sehen durften. Nun ist man sich, daß dieses ganze ungeheuerere Orchester zu der monologischen Fassung des dort auf einem Lager ausgestreckten Sängers sich, im Grunde der eigentlichen Oper betrachtet, doch nur wie die Begleitung einem sogenannten Sologefange verhalte, und schließe demnach auf

Bedeutung der Leistung Schnorr's, wenn ich jeden wahrhaften Zuseher jener Münchener Aufführungen zum Zeugen dafür anrufen darf, daß vom ersten bis zum letzten Takte alle Aufmerksamkeit und aller Theil einzig auf den Darsteller, den Sänger gerichtet war, an ihn hingewandt blieb und nie einen Augenblick auch nur gegen ein Textwort Unstreutheit oder Abwendung eintrat, vielmehr das Orchester gegen

Sänger völlig verschwand, oder — richtiger gesagt — in seinem Vortrage selbst mit enthalten zu sein schien. Gewiß ist aber nun Alles

Bezeichnung der unvergleichlichen Größe der künstlerischen Leistung meines Freundes Demjenigen, welcher die Partitur dieses Aktes gemacht hat, gesagt, wenn ich berichte, daß bereits nach der Generalprobe unbefangenen Zuhörern gerade diesem Akte die populärste Wirkung ausgesprochen, und der allgemeinste Erfolg davon vorausgesetzt wurde —

In mir selbst steigerte sich, während ich den Vorstellungen, welche vom „Tristan“ erlebten, beimohnte, ein anfänglich schwermüthiges Verlangen über diese ungeheuerere That meines Freundes bis zu einem kühnen Entsetzen. Mir erschien es endlich als ein Juvvel, diese



Wohl dürfte es schwer sein, den Sinn meiner En-  
bei klar verständlich auszudrücken. Die Besorgniß de-  
der physischen Kräfte meines Freundes lag nicht dar-  
war durch die Erfahrung vollkommen zum Schweigen  
richtig und treffend äußerte sich in diesem Betracht.  
Sänger Anton Mitterwurzer, welcher als Schnorr  
am Dresdener Theater, sowie, als Kurwenal, sein G-  
Tristan-Aufführung in München, den tiefsten und ver-  
Antheil an den Leistungen, wie an dem Schicksale un-  
nahm; als seine Dresdener Kunstgenossen laut da-  
Schnorr habe sich mit dem „Tristan“ ruinirt, hielt er  
sichtsvoll entgegen, daß, wer so wie Schnorr im vollstän-  
Meister seiner Aufgabe gewesen sei, nie seine physischen  
nehmen könnte, indem auch die Verwendung dieser  
Bewältigung der ganzen Aufgabe siegreich mit eingesehl-  
Wahrheit wurde nie während, noch nach den Vorstellung  
Schwächung seines Organes, noch sonst eine körperlich  
an ihm wahrgenommen; im Gegentheil, hatte ihn die  
Gelingen vor den Vorstellungen stets in Aufregung er-  
nach jedem neuen guten Erfolge sofort wieder die heftig-  
tigste Stimmung und Haltung bei ihm ein. Die durch-  
rungen gewonnenen, und eben von Mitterwurzer theil-  
theilten Resultate, waren es, welche andererseits und gerg

Begegnung mit Schnorr eine unverhofftes Gedeihen verheißende Aussicht auf die Ergebnisse unseres vereinigten Wirkens für die Zukunft.

Die Unererschöpflichkeit einer wahrhaft genialen Begabung war uns so recht begreiflich aus unseren Erfahrungen an dem Stimmorgan Schnorr's klar geworden. Dieses Organ, voll, weich und glänzend, machte, sobald es zum unmittelbaren Werkzeuge der Lösung einer geistig vollkommen bewältigten Aufgabe zu dienen hatte, auf uns eben jenen Eindruck der wirklichen Unererschöpflichkeit. Was kein Gesanglehrer der Welt lehren kann, fanden wir einzig an dem Beispiele der Lösung solcher bedeutenden Aufgaben zu erlernen möglich. — Worin aber bestehen nun diese Aufgaben, für welche unsere Sänger den richtigen Styl eben noch nicht gefunden haben? — Sie stellen sich zunächst als eine, ihnen ungewohnte Forderung an die physische Ausdauer ihrer Stimme dar, und will der Gesanglehrer hier nachhelfen, so glaubt er — und von seinem Standpunkte aus mit Recht — eben nur zu mechanischen Kräftigungsmitteln des Organes, im Sinne einer absoluten Vernatürlichung seiner Funktionen schreiten zu müssen. Hierbei ist die Stimme, wie für die erste Grundlage ihrer Bildung auch wohl gar nicht anders verfahren werden darf, nur als menschlich-thierisches Organ aufgefaßt; soll nun im Gange der weiteren Ausbildung endlich die musikalische Seele dieses Organes entwickelt werden, so können hierfür immer nur die gegebenen Beispiele der Stimm-anwendung zur Norm dienen, und auf die hierin gestellten Aufgaben kommt es demnach für alles Weitere an. Nun ist aber bisher die Gesangsstimme einzig nur nach dem Muster des italienischen Gesanges ausgebildet worden; es gab keinen anderen. Der italienische Gesang war aber vom ganzen Geiste der italienischen Musik eingegeben; diesem entsprachen zur Zeit ihrer Blüthe am vollkommensten die Kastraten, weil der Geist dieser Musik nur auf sinnliches Wohlgefühl, ohne alle eigentliche Seelenleidenschaft, gerichtet war, — wie denn auch die männliche Jünglingsstimme, der Tenor, zu jener Zeit fast gar nicht, oder, wie es später der Fall war, im falsettirenden kastratenhaften Sinne

nun zu den von der heutigen deutschen Kunst gebotenen halten? Auf sinngefälliger, materieller Basis entwickelt, nur Ansprüche an wiederum rein materielle Stärke dauer erblicken, und für diese die Stimmen abzurichten dem heutigen Gesanglehrer die wichtige Aufgabe. Wie hier verfahren wird, läßt sich leicht denken, denn jedes materielle Kraft abgerichtete männliche Gesangsorgan wird bei der Lösung der Aufgaben der neueren deutschen Musik meinen dramatischen Arbeiten sich darbieten, sofort erfolglos sich abnutzen, wenn der Sänger dem geistigen Aufgabe nicht vollkommen gewachsen ist. Das allüberzeugende Spiel hierfür gab uns eben Schnorr, und um ganz deutlich zu zeichnen, um welche tief gehende und gänzlich trennende es sich hier handelt, führe ich meine Erfahrung von jenem „Tannhäuser“ im Adagio des zweiten Finale's „zum Hohen zu führen“) an. Hat in unserer Zeit die Natur von männlich schönem Stimmorgan hervorgebracht, so ist die vierzig Jahren fortwährend kräftig und klangvoll ausdauernde Stimme Tschatschek's. Wer noch kurzlich von ihm in der Erzählung vom heiligen Graal in edelst klangvoller, erhabenheit vorzutragen hörte, der war nie von einem wirklich erla-

einer extatischen Verkürzung, der Anlage seines dramatischen Talentes nach, sich nicht aneignen konnte, und dagegen einigen hohen Noten gegenüber in rein physische Erschöpfung gerieth. Wenn ich nun bezeuge, daß Schnorr diese Stelle nicht nur mit dem erschütterndsten Ausdrucke vortrug, sondern auch dieselben energischen hohen Schmerztöne mit wahrhafter Klangfülle und vollkommener Schönheit zu Gehör brachte, so will ich damit gewiß nicht Schnorr's Gesangsorgan über das Tichatsched's, in dem Sinne, als ob es dieses an natürlicher Gewalt übertroffen hätte, setzen, sondern ich vindizire ihm eben, dem ungemein ausgestatteten Naturorgane gegenüber, die von uns empfundene Uner schöp flichkeit im Dienste des geistigen Verständnisses. —

Mit der Erkenntniß der unsäglichen Bedeutung Schnorr's für mein eigenes Kunstschaffen trat ein neuer Hoffnungs-Frühling in mein Leben. Jetzt war das unmittelbare Band gefunden, welches mein Wirken befruchtend mit der Gegenwart verbinden sollte. Hier war zu lehren und zu lernen; das Unbezweifelte, Verspottete und Begeisterte, nun war es zur unleugbaren Kunstthat zu machen.' Die Begründung eines deutschen Styles in dem Vortrage und der Darstellung der Werke des deutschen Geistes, sie ward unsere Lösung. Und da ich diese ermuthigende Hoffnung auf ein großes, allmähliches Gedeihen in mich aufnahm, erklärte ich mich nun gegen jede sobaldige Wiederholung des „Tristan“. Mit dieser Aufführung war, wie mit dem Werke selbst, ein zu gewaltiger, fast verzweiflungsvoller Vorsprung in das erst zu gewinnende Neue hinüber geschehen; Klüfte und Abgründe gähnten dazwischen, sie mußten erst sorgsam ausgefüllt werden, um zu uns Einsamstehenden nach jener Höhe hinüber der unentbehrlichen Genossenschaft den Weg zu bahnen. —

Nun sollte Schnorr der Unsere werden. Die Gründung einer königlichen Schule für Musik und dramatische Kunst war beschlossen. Die Rücksichten, welche die Schwierigkeit der Loslösung des Künstlers aus seinen Dresdener Verpflichtungen auferlegte, führten uns ihrerseits auf den besonderen Charakter der Stellung, welche wir von uns aus

dem Sänger zu bieten hatten, um ein- für allemal solch' eine Stellung zu einer würdigen zu machen. Schnorr sollte gänzlich vom Theater ausscheiden, und dagegen als Lehrer unserer Schule nur in besonderer Bestätigung unseres Lehrzweckes entsprechenden, außerordentlichen theatralischen Aufführungen mitzumirken haben. Hiermit war es auch die Befreiung des vom edelsten Feuer beseelten Künstlers von dem Frohndienste des gemeinen Opernrepertoires ausgesprochen, was es für ihn hieß, in diesem Dienste schmachten zu müssen, so meinem eigenen Gefühle am verständlichsten. Sind doch für ein eigenes Leben die unlösbarsten, quälendsten und entwürdigendsten Lastigungen, Sorgen und Demüthigungen aus diesem einen Verständnisse hervorgegangen, welches mich der Welt und allen an enthaltenen ästhetischen und sozialen Beziehungen, durch die Röntz der äußeren Lebensgestaltung und der Lage der Dinge, eben nur „Opernkomponisten“ und „Opernkapellmeister“ hinstellte. Hat dieses sonderbare Quid pro quo in eine stete Konfusion aller Beziehungen zur Welt, und namentlich meiner Haltung gegenüber ihren Ansprüchen an mich bringen müssen, so waren die Anforderungen, welche der junge, tief beseelte, edel ernst begabte Künstler in der Stellung eines „Opernsängers“, in der Unterworfenheit unter gegen widerspanstige Coulissenhelden erfundenen Theatercode, Gehorsam gegen die Anordnungen ungebildeter und dunkelhafter Chefs zu erdulden hatte, gewiß ebenfalls nicht gering anzuschätzen.

— Schnorr war von der Natur zum Musiker und Dichter angelegt gleich mir, ging er von allgemeiner wissenschaftlicher Bildung zum besonderen Studium der Musik über, und wurde sehr wahrscheinlich schon frühzeitig auf den Weg gerathen sein, auf welchem er aufwärts und innerlich meinen eigenen Lebenspfaden gefolgt wäre, als sich das Organ in ihm entwickelte, welches als ein uner schöpfliches der Erfüllung meiner idealsten Forderungen dienen, und ihn somit zur Ergänzung meiner eigenen Lebenstendenz unmittelbar auch meiner Laufbahn beifügen sollte. Hierfür bot unsere moderne Kultur nun keinen anderen

Bweg, als Theaterengagements anzunehmen und „Tenorist“ zu werden, ähr wie Liszt auf ähnlichem Wege „Klavierspieler“ wurde. —

Nun endlich sollte, unter dem Schutze eines gerade meinem Kunstideale hochsinnig geneigten Fürsten, unserer Kultur das eingepflanzt werden, welches in seinem Wachsen und Gedeihen Boden für wirkliche deutsche Kunstleistungen genährt hätte, und lich war es Zeit, daß dem gedrückten Gemüthe meines Freundes Erlösung geboten wurde. Hier lag der geheime Wurm verborgen, in der heiteren Lebenskraft des künstlerischen Menschen zehrte. ging dieß immer deutlicher auf, als ich zu meinem Erstaunen die ischaftliche, ja ingrimmige Festigkeit bemerkte, mit welcher er im terverkehr Ungebührlichkeiten entgegentrat, wie sie eben in diesem, bureaukratischer Bornirtheit und komödiantischer Gewissenlosigkeit chten, Verkehre stets vorfallen und von den Betroffenen gar nicht unden werden. Einst klagte er mir: „Ach! nicht mein Handeln Singen greift mich im „Tristan“ an, aber der Ärger dazwischen;

ruhiges Daliegen am Boden nach der großen schweißtreibenden þung der vorangehenden Aufregung in der großen Scene des n Altes, das ist mir tödtlich; denn trotz aller Bemühungen habe s nicht erreichen können, daß man das Theater hierbei gegen den terlichen Luftzug abschließe, welcher nun eiskalt über mich Regungs- dahinzieht und zu todt erkältet, während die Herren hinter den issen den neuesten Stadtklatsch ausheften!“ Da wir keine Spuren ralischer Erkältung an ihm wahrnahmen, meinte er düster, solche ltungen zögen ihm andere, gefährlichere Folgen zu. Seine Reiz- it nahm in den letzten Tagen seines Münchener Aufenthaltes mmer finstere Färbung an. Er trat schließlich noch im „fliegenden nder“ als „Erik“ auf, und führte diese schwierige episodische e zu unserer höchsten Bewunderung durch, ja, wirkliches Grausen e uns die seltsame düstere Festigkeit, welche er, andererseits ganz m ihm darüber mitgetheilten Wunsche gemäß, in dem Leiden unglücklich liebenden jungen nordischen Jägers wie ein verzehren-

solte. Mit bitterem Groll vernahm er zunächst nur ihm zukommenden drängenden Aufforderungen, an Tage zur Probe von „Troubadour“ oder „Eugenotte

Aus dieser, endlich auch von mir getheilten, Stimmung befreite uns noch der letzte herrliche Zusammensein. Der König hatte eine Privataudition in und hierbei die Ausführung von Bruchstücken aus me Werken befohlen. Von „Tannhäuser“, „Lohengrin“, „Rheingold“, der „Walküre“, „Siegfried“ und endlich „Meisterfingern“ ward je ein charakteristisches Stück von dem vollen Orchester unter meiner persönlichen Leitung vorgeführt, welcher hier zum ersten Male manches Neue von dem „Siegmonds Liebeslied“, „Siegfrieds Schmiedelied“, im „Rheingoldbruchstück“, endlich den „Walther von Meissen“ entnommenen größeren Fragmenten der Kraft und Schönheit sang, fühlte sich wie allerseits entrückt, als er nun noch von einer halbstündigen Aufführung zu welcher ihn der ganz allein unserer Aufführung guldvoll eingeladen hatte, zurückkam und mich sturmisch wie danke ich diesem Abende!“ rief er aus, „ja maa Deinen Glauben starkt! D zwischen diesem stärke



ist nur noch scherzhaften Unterhaltung aus. „Nun denn!“ hieß es, morgen noch einmal in den garstigen Mummenschanz! Bald dann un für immer befreit!“ Unser allernächst bevorstehendes Wiedersehen war uns so gewiß, daß wir es fast für überflüssig und nur ungeeignet hielten, erst Abschied zu nehmen. Wir trennten uns auf der Straße nie beim gewöhnlichen Gutenachtsagen; am anderen Morgen reiste er Freund still nach Dresden ab. —

Etwa acht Tage nach unserem kaum beachteten Abschiede wurde mir Schnorr's Tod telegraphirt. Er hatte noch in einer Theaterprobe gesungen, und seinen Kollegen zu erwidern gehabt, welche sich darüber verwunderten, daß er wirklich noch Stimme habe. Ein schrecklicher Rheumatismus hatte sich dann seines Kniees bemächtigt, und zu einer in wenigen Tagen tödtenden Krankheit geführt. Unsere verabredeten Pläne, die Darstellung des „Siegfried“, seine Besorgtheit vor der Annahme, man möge seinen Tod der Überanstrengung durch den „Tristan“ Schuld geben, hatten sein klares und endlich vergehendes Bewußtsein beschäftigt. — Ich verhoffte mit Bülow noch zur Stunde der Beerdigung unsres gemeinsam geliebten Freundes in Dresden anzugelangen: umsonst; die Leiche hatte bereits einige Stunden vor der bestimmten Zeit der Erde übergeben werden müssen; wir kamen zu spät. In heller Julisonne jubelte das buntgeschmückte Dresden an derselben Stunde dem Empfange der zum allgemeinen deutschen Sängerkongresse einziehenden Schaaren entgegen. Mir sagte der Kutscher, welcher, heftig von mir angetrieben das Haus des Todes zu erreichen, mit Mühe durch das Gedränge zu gelangen suchte, daß an die 20,000 Sänger zusammengekommen seien. „Ja!“ — sagte ich mir: — „Der Sänger ist eben dahin!“

Eilig wandten wir uns von Dresden fort!







.



**zur Widmung der zweiten Auflage**

**von**

**Oper und Drama.**



**Zur Widmung der zweiten Auflage**

**von**

**Oper und Drama.**



## An Constantin Frank.

---

**U**nm dieselbe Zeit des vergangenen Jahres, als ein Brief von Ihnen n so erfreulicher Weise Ihnen von der Lektüre dieses meines Buches empfangenen Eindruck mir mittheilte, erfuhr ich, daß die erste Auflage desselben bereits seit einiger Zeit vergriffen sei. Da mir noch nicht lange vorher ein ziemlich starker Vorrath von Exemplaren davon gemeldet worden war, frug ich mich verwundert nach den Gründen des n den letzten Jahren offenbar eingetretenen größeren Interesses an einer christstellerischen Arbeit, welche ihrer Natur nach eigentlich für gar in Publikum bestimmt sein konnte. Meine bis dahin gemachten Erfahrungen hierüber hatten mir gezeigt, daß von Musikrezensenten in r Zeitungen der erste, eine Kritik der Oper als Kunstgenre's entstehende Theil durchblättert worden war, und darin vorkommende scherzhaftte Bemerkungen einige Beachtung gefunden hatten; ernstlich war von gen wirklichen Musikern der Inhalt dieses ersten Theiles ermogen, ie selbst auch der konstruktive dritte Theil gelesen worden. Von

men, zur Bezeichnung einer neuesten „Richtung“ der  
Begründet ich unvorsichtiger Weise zu völliger Weltber  
worden bin. — Dem früher gänzlich unbeachtet ge  
Theile verdanke ich nun aber wohl die, sonst unerklä  
Nachfrage nach meinem Buche, durch welche eine zw  
selben veranlaßt worden ist. Es entstand nämlich bei  
ich als Dichter und Musiker gänzlich gleichgültig in  
daran, in meinen Schriften, von denen man allerlei E  
nommen hatte, die Politik und die Religion berührte  
seiten aufzufinden; wie weit es diesen zu ihrer Eigen  
gelungen ist, mir gefährliche Tendenzen zuzusprechen, f  
fahrung fern; immerhin ward es ihnen aber möglich,  
suche von Erläuterungen Dessen zu veranlassen, was ich  
mir geforderten „Untergange des Staates“ verstand  
daß mich dieß recht in Verlegenheit setzte, und ich, um  
herauszuwinden, gerne zu dem Geständnisse mich heibe  
nicht so schlimm gemeint, und, wohl überlegt, gegen d  
des Staates nichts Ernstliches einzuwenden zu haben.

So viel ging mir aus allen meinen über dieses B  
gemachten Erfahrungen hervor, daß seine Veröffentlichu  
gewesen sei, mir nur Verdrißlichsteuten zugezogen, und

nich nun alsbald um. Es war kein Zufall, daß Sie von meinen musikalischen Dramen angezogen wurden, während ich von Ihren politischen Schriften mich erfüllte. Wer ermißt die Bedeutung meines freudigen Erstaunens, als Sie mir aus dem so sehr verkannten Mittelpunkte meines schwierigen Buches verständnißvoll zuriefen: „Ihr Untergang des Staates ist die Gründung meines deutschen Reiches!“ Selten ist wohl eine so vollständige gegenseitige Ergänzung eingetreten, als hier auf breitester und umfassendster Grundlage zwischen dem Politiker und dem Künstler sich vorbereitet hatte. Und an diesen deutschen Geist, der uns, von den äußersten Gegensätzen der gewohnten Anschauung ausgehend, in der tiefempfundenen Anerkennung der großen Bestimmung unseres Volkes so überraschend zusammenführte, dürfen wir nun wohl mit gestärktem Muthen glauben.

Der Kräftigung dieses Glaubens durch unsere Begegnung bedurfte es aber. Das Excentrische meiner noch in diesem vorliegenden Buche kundgegebenen Meinungen war gewiß durch die entgegengesetzte Berzweiflung veranlaßt. Noch immer möchten die Gründe zur Bekämpfung des Zweifels von schwacher Kraft sein, wenn wir sie nur aus den Rundgebungen unserer Öffentlichkeit schöpfen sollten; eine jede Berührung mit ihr kann die von unserem Glauben Erfüllten nur in sofort zu bereuende Verbindungen bringen, wogegen vollkommene Isolirung mit allen ihren Aufopferungen einzig Rettung bietet. Das Opfer, welches Sie sich in diesem Sinne auferlegten, bestand in der Verzichtleistung auf allgemeinere Beachtung und Anerkennung Ihrer edlen politischen Schriften, in welchen Sie mit überzeugender Klarheit die Deutschen auf das ihnen so nahe liegende einzige Heil hinwiesen. Geringer schien das Opfer zu sein, welches der Künstler, der dramatische Dichter und Musiker zu bringen hatte, dessen von allen Theatern laut aus der Öffentlichkeit zu Ihnen sprechende Werke Ihre Hoffnung so stark belebten, daß Sie dem Glauben bereits eine allerkräftigste Nahrung zugeführt sahen. Es fiel Ihnen schwer, mich nicht mißzuverstehen, und nicht gar eine krankhafte Überspannung in meiner Abwehr Ihrer zu-

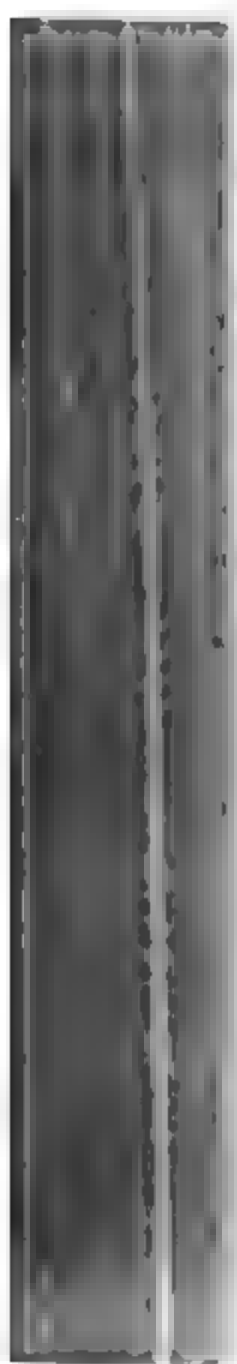


die aber zwei bedingten Zwängen war, um denen be-  
lich sicheren Empfindung meine Erfolge als deutlicher, als  
kranken. In Wahrheit kann noch heute Nichts in-  
ruhigen, daß diese Erfolge in einem allerwichtigsten  
auf ein Mißverständnis begründeten, welches den n-  
erzielten Erfolg eigentlich gerademweges verhindert.

Die Aufschlüsse über diese anscheinende Paradoxie  
nun beinahe achtzehn Jahren in der Form einer e-  
handlung des Problems der Oper und des Drama's  
ich vor Allem an Denjenigen, welche dieser Arbeit eine  
achtung zuwenden, bewundern muß, ist: durch die Sch-  
Darstellung, welche eben jene eingehende Behandlung  
sich nicht ermüden zu lassen. Mein Verlangen, der Sache  
den Grund zu kommen und vor keinem Detail zurückzu-  
meiner Absicht nach den schwierigen Gegenstand der auf-  
suchung dem einfachen Gefühle verständlich machen zu  
mich zu derjenigen Hartnädigkeit in meinem Style, in  
Unterhaltang ausgehenden, nicht für den Gegenstand ge-  
Leser sehr vermuthlich als verwirrende Weitlichkeit ge-  
muß. Bei der jetzt vorgenommenen Revision des Text-  
doch zu dem Beschlusse, nichts Wesentliches daran zu  
eben in der bezeichneten Schwierigkeit meines Buches auf  
besondere, dem ernststen Forscher sich empfehlende Eigen-

ersten darbieten, sondern nur von theoretisirenden Ästhetikern unter-  
 sucht worden, welche, selbst beim besten Willen, dem Übelstande nicht  
 ausweichen konnten, eine dialektische Darstellungsform auf Gegenstände  
 anzuwenden, welche in ihrem Grundwesen bisher der Erkenntniß der  
 Philosophie noch so fern lagen, wie gerade die Musik. Leichtigkeit  
 und Unkenntniß haben es leicht, über unverstandene Dinge mit Be-  
 utzung des Vorrathes einer überkommenen Dialektik sich in einer  
 Weise auszulassen, daß es dem wiederum Uneingeweihten nach Etwas  
 ausieht: wer aber nicht vor einem Publikum, welches selbst keine  
 philosophischen Begriffe hat, mit solchen Begriffen spielen will, sondern  
 ihm es daran liegt, im Betreff schwieriger Probleme vom irrigen  
 Begriffe an das richtige Gefühl von der Sache sich zu wenden, der  
 möge etwa aus dem vorliegenden Buche von mir lernen, wie man  
 es zu bemühen hat, um seiner Aufgabe zu innerer Befriedigung bei-  
 kommen.

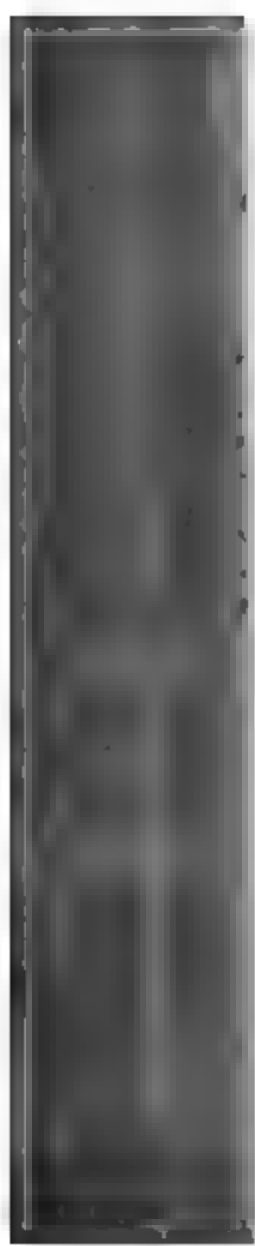
In diesem Sinne wage ich es denn von Neuem mein Buch einer  
 kritischen Beachtung zu empfehlen: wo es auf diese trifft, wird es,  
 wie dieß bei Ihnen, mein verehrter Freund, der Fall war, zur Aus-  
 klärung der beängstigenden Klust dienen, welche zwischen dem mißver-  
 ständnißvollen Geiste des Erfolges meiner musikalisch-dramatischen  
 Werke, und der einzig mir vorschwebenden richtigen Wirkung der-  
 selben liegt.



Gensuren.



Censuren.



## Vorbericht.

Der geneigte Leser wird es zu beklagen haben, der Reihe von Aufsätzen, welche diesen Band meiner gesammelten Schriften einleiten, so die nachfolgenden Artikel von unerfreulich polemischer Natur angehängt zu finden, während in jenen Abhandlungen, welchen ein so reichhaltiges Guldigungs-Gedicht voranstehen durfte, sich bereits hoffnungsvolles Verlangen an dem zugesicherten Gewinne einer schönen Ausstattung zu unmittelbar fördernder Wirksamkeit ausdrücken konnte.

Der That gerieth auch der Verfasser bei der Anordnung gerade dieses Bandes durch das Gewahrwerden des hier bezeichneten jähen Sprunges in eine kummervolle Verlegenheit: als solcher hätte ich denn den Aufsätzen gern nur Gleichartiges hinzugefügt, und dieses hätte durch das einleitende Guldigungsgedicht erweckten Hoffnungen vollständig entsprechen müssen. Wäre ich ein Buchschreiber, würde ich auch so verfahren sein; doch habe ich mit dieser Sammlung das Ernsteres vor, als Bücher zu schreiben: mich verlangt es, meinen Lesern Rechenschaft von mir zu geben, damit sie über manches an schwer Verständliche sich aufzuklären vermögen.

Der jähe Absprung im Charakter der in diesem Bande zusammengeordneten Aufsätze entspricht genau dem Charakter der Erfahrungen,



welche ich zu machen hatte, und aus denen mir die Nöthigung zu den hier folgenden Rundgebungen entsprang.

Dieser letztere Charakter kann der richtigen Beurtheilung Derjenigen nicht entgehen, welche meinen voranstehenden Abhandlungen über „deutsche Kunst und deutsche Politik“ und über eine „in München zu errichtende Musikschule“ eine aufmerksame Beachtung schenkten, und hierdurch zu der Frage sich veranlaßt fühlen dürften: welches denn nun der Grund jener auf praktische Ausführungen hindeutenden Vorlagen gewesen? Ich muß es für vortheilhaft halten, diese Frage jetzt nur indirekt zu beantworten, indem ich eben auf die hier folgenden und die hier beschließenden größeren und kleineren Aufsätze verweise; der wohlwollende Leser wird sich hieraus, und namentlich aus der mir erscheinenden Nöthigung zu derartigen Vernehmungen mit gewissen Faktoren des heutigen Kunst- und Kulturtreibens, am schädlichsten selbst die Aufklärung ertheilen können.

Seit meiner so verheißungsvollen Berufung nach München ging es mir zwar keinen Augenblick, daß der Boden, auf welchem zur Verwirklichung ungemeiner Kunsttendenzen gestellt war, mit diesen Tendenzen gehören könnte. Doch schien für eine Zeit in den mir widerstrebenden Stimmungen eine gewisse erwartete Ruhe, gleich einem Stillstande, eingetreten zu sein. Es durfte bei der Wahrnehmung hiervon bedünken, als ob auch ich meine Ansichten über Vieles zurückzuhalten hätte, um nicht zu einer unangelegten Verzweiflung da zu reizen, wo durch einen gemüthlichen Zorn die Anerkennung geringer, und selbst zweifelhafter Verdienste, die bestehenden Interessen, wenn nicht zur Mitwirkung an der Ausführung meiner Pläne, so doch zum ungestörten Gewahrenlassen derselben bestimmen sein konnten. Diese Tendenz distirte mir die Redaction meines Berichtes über die Musikschule, in welchem der Leser den weitest gehenden Versuch eines Kompromisses meiner Zeit ersehen kann. Eine sonderbar berebte Zurückhaltung zeigte mir jedoch, daß man es nicht für nöthig hielt, auf einen Kompromiß mit

en, wobei ich, unter allerdings sehr veränderten Umständen, die iche Erfahrung zu erneuern hatte, welche ich im Betreff der Aufnahme meines Entwurfes zu einer Organisation des Dresdener Hofaters\*) am Orte meiner früheren Wirksamkeit machte.

Sehr bald durfte meine Hoffnung einzig auf dem Erfolge meiner stischen Thätigkeit zu beruhen haben. Von welcher Bedeutung in sem Bezuge der Gewinn Ludwig Schnorr's und meine innige rbindung mit ihm wurde, habe ich in den voranstehenden „Erinne- gen“ an ihn deutlich ausgesprochen. Was ich durch seinen jähen d verlor, ist, in einem gewissen Sinne, unermesslich, wie die Be- rung dieses herrlichen Künstlers unerschöpflich war. In ihm verlor

wie ich mich damals ausdrückte, den großen Granitblock, welchen für die Ausführung meines Baues nun durch eine Menge von Fsteinen zu ersetzen angewiesen war.

Wie durch diesen Tod in mein einzig beweisführendes Kunstwerk, die Zersplitterung nun auch in mein Verhalten gegen alle die rem Werke feindlichen Interessen, wie diese sich theoretisch kund- zen, um im Grunde nur praktisch dem Werke sich in den Weg zu n. Bald erkannte ich, daß ich die eine, einzig von mir gehegte, idenz wieder nur gegen die unausgesetzt sich erneuernden Angriffe ertheidigen hatte, deren Urhebern es von je bloß daran gelegen e, das Urtheil des Publikum's, welches sich nur der That gegen- e richtig entscheiden kann, so irre zu leiten, daß mir in Folge der aus entstehenden Verwirrung die Erwirkung der That eben unmöglich acht würde.

So glaubte ich eine Zeitlang nichts Besseres thun zu können, als st in diese Arena der Zeitungspressen hinabzusteigen, in welcher die Potenz ihren Ärger dadurch zu befriedigen sucht, daß sie das Pu- um zum Genuße der Schadenfreude einlädt. Der Ekel an dem hier- unausweichlichen Umgange brachte mich bald von meinem Eifer

---

\*) Siehe Band II der Gesammelten Schriften.

zurück: mit den hier zunächst folgenden Aufsätzen zeige ich den vollen Vorrath auf, welchen ich auf diesem Felde gewann. Dennoch hat von jetzt an gestimmt, den Hoffnungen meiner Widerstehung zu dem Erfolge ihrer Wirksamkeit in der Presse wenigstens dadurch entgegenzutreten, daß ich mit rücksichtsloser Aufrichtigkeit sie selbst und ihre Motive, auch wohl ihre Leistungen und Fähigkeiten, meinen Feinden bezeichnete. Daß hierbei der Verlaumdung mit der unumwundensten Wahrhaftigkeit begegnet ward, scheint große Entrüstung, und in manchem meiner Freunde Bestürzung hervorgerufen zu haben. In beiden Fällen spricht sich eine große Verachtung vor der Presse in deren Betreff man sich allseitig verwundert, daß man sie nicht ruhrt gewähren läßt, was ich selbst so lange für recht gehalten habe, bis ich zu dem Wunsche mich veranlaßt sah, in dieser so verachteten Presse allseitig nur wirklich keinen ernstlichen und bedeutenden Vorhaben gestatten möchte. Hier trat aber stets nur die Theorie vom „nothwendigen Uebel“ entgegen, welcher ich mich dann insoweit abzufinden suchen mußte, daß das nothwendige Folgen dieses Übels von mir und meinen Feinden ab der Presse selbst zuzuwenden versuchte. Wenn die einzige Methode, welche uns zum Glück solcher Versuche helfen kann, immer nur die höhere Idee, welche wir vertreten, begründet sein muß, glaube ich bei meinen Freunden das Zeugniß dafür beantragen zu dürfen, daß ich hierbei mehr auf den Sieg meiner Idee, als auf Schaden meiner Feinde bedacht war, und dieses zwar selbst in Fällen, wo die bloße Aufdeckung der Hohlheit meines Gegners zum jenen Sieg herauszustellen. Wie sollte auch das Apathische werden, so lange das Unächte seine Stelle einnehmen darf?

Die meisten und mannigfaltigsten Widersprüche zog ich zu meiner erneuerten Besprechung des Judenthums in der Presse. Nur von sehr wenigen, aber desto werthvolleren Stimmen wurde der Zuspruch an mich, durch welchen nur meine vorurtheilvolle Haltung in dieser Angelegenheit bezeugt wurde. Man hat

ein hiervon war so deutlich, daß es mich vor jeder Greiferung die unzähligen Verwirrungen, zu denen ich Anlaß gegeben hatte, irte: weil es mich wirklich gar nicht traf, konnte ich alles Wüthen über mich ergehen lassen. Eigentlich bedauerlich waren mir nur Mißverständnisse um mich besorgter Freunde: man hielt mir entgegen, gerade die Juden applaudirten am meisten in meinen Opern, brächten überhaupt noch das letzte Leben in unser öffentliches Wesen; woraus ich dann zu entnehmen hatte, daß man der Meinung war, es handle sich mir vor Allem darum, großen Effect in den Theatern zu machen, und hege den falschen Wahn, daß die Juden dem entgegen wären. Andererseits kamen mir allerdings sehr viele Versicherungen über die Bestimmung der Juden zu: mit dem alten Germanen sei es nun wirklich aus, und die Zukunft gehöre „jüdischen Germanen“. Außerdem erlebte ich, daß in einem Besuche des Berliner Siegesfestspiel-Dichters Julius Rodenberg in der burger Allgemeinen Zeitung bereits ein „blondbärtiger Germane“ gelegentlich für mich Partei nehmend, wie es scheint, dem Hohne des Lesers denunziert wurde. Ich hatte hieraus zu schließen, daß ich den Thatbestand nicht überschätzt hatte, als ich bei der Veröffentlichung meiner Erklärungen mich gegen die Annahme verwahrte, als hätte ich, der großen Veränderung, welche in unserem öffentlichen Leben vorgegangen, sei durch irgend welches Entgegentreten noch zu danken, wogegen ich eben auf die Nothwendigkeit, die hierin vorliegenden Probleme mit höchster Aufrichtigkeit zu behandeln, hinwies. Einen sonderbaren Erfolg gewann ich aus dem ungeheuren, und doch recht ärgerlichen Aufsehen, welches die zuletzt besprochene Verurtheilung machte: von jetzt an wurden nämlich meine Kunstschriften gelesen, oder doch wenigstens gekauft, was in Deutschland, wenn ein Schriftsteller nicht in eines der wohl versicherten litterarischen Porten aufgenommen ist, nur, wie es hier der Fall zeigt, durch selbst unbeabsichtigtes, Skandal ermöglicht zu werden scheint. Ich habe hieraus seitdem den Vortheil gezogen, mit besserer Aussicht

Hard Wagner, Ges. Schriften VIII. 17

und langweilig sie auch zu lesen sein mögen, nichts  
unseren vermögend gewordenen Schustern und Schn  
Buchertisch ihrer gebildeten Familien gekauft, und hiezu  
Auflagen gedruckt und herrlich rezensirt werden; wußt  
ist es aber für Denjenigen, dem man den Zugang zu  
tischen mit Verachtung, und, wo diese nicht genügt, m  
wehrt. Dieses Eine nämlich war in diesem Verkehr  
dorbeneu Litteraten mit ihrem Publikum nicht vord  
einmal ein wirklicher Künstler über die Kunst auch z  
Wo wären alle diese Unglücklichen, wenn unsere g  
deren Werke, weil sie das Volk nur in Verstümmelun  
ihnen jetzt beschwagt werden können, auch dafür gesot  
das Publikum zu einem richtigen Urtheile über jene K  
Hieran aber muß es uns liegen, da andererseits un  
Kunst in so schlechten Händen ist. Wenn daher Jemand  
die Kunst schreibt, so geschieht dieß nicht um zu ze  
Kunst machen, sondern wie man sie richtig beurtheilen  
natürlich wiederum nur in der Absicht, dem Kunstle  
sein Schaffen, so doch seine Wirkung auf die Laienwelt  
Und daß ich mich hierzu befähigt fühlen durfte, ist viel  
geringste Gabe, welche mir vom Schicksale für die Th  
unserer Zeit als schaffender Künstler durchwandern ließ  
vonnig mitzugeben wurde: denn ohne ihre Hilfe hatte i

begabung bezeichnet, — so erlaube ich mir mich dessen zu erfreuen, daß mir es beschieden war, hierüber auch zu schreiben.

Wer den Charakter unserer, der eigentlichen Kunst so gänzlich abgewandten Zeit richtig erkennt, wird die Bedeutung dieser Gabe aber nicht unterschätzen, und daher auch mir nicht zürnen, wenn ich nach vollem Gutdünken von ihr Gebrauch mache, wobei doch Jedem es frei steht sich eine Vorstellung davon zu bilden, ob ich hierbei mich glücklich und befriedigt fühlen könne.

Eine Folge der traurigen Wendung, welche die Politik deutschen Fürsten nach dem Aufschwunge der Freiheitskriege der Forderungen des wiedergeborenen deutschen Volkes giebt sich in dem seltsamen Fortleben einer Trümmerszeit zu erkennen, in welcher das eigenthümliche deutsche Volk sehr deutlichen, der Entstellung aber immer mehr verfallend dahinsiecht. Während Alles, was sich zur Öffentlichkeit drängt, immer mehr den Gesetzen einer durchaus undeutschen Grust wie alle deutsche Heiterkeit zerstörenden sich unterwirft, heffen wir in der tiefsten Zurückgezogenheit des Privatlebens, in niederen Beamten ohne Protection, aber in kleinen Universitätsstädten unmerklich verkommen sehr rührenden Zeugnisse für das stille, hoffnungslose Fort-

geliebt wie unliebend, unschön und dürftig dahinsiehenden Volkslebens gerichtet. Wir verdanken dieser Richtung, sobald in sie die ganze Inbrunst und Tiefgründlichkeit des deutschen Geistes sich versenkte, die herrlichen, neu belebenden Ergebnisse der neueren deutschen Sprach-, Sagen- und Geschichtsforschung, und will man mit einem Namen bezeichnen, was seit dem Erlöschen unserer großen Dichterperiode dem deutschen Geiste zu Ehre und Trost erwachsen ist, so ist nur der Name Jakob Grimm zu nennen.

Der Gestalten gerade dieses Mannes, und seines treuen Bruders Wilhelm, hat sich der heutige Theater-Witz bemächtigt, um dem lachlustigen Publikum zu zeigen, wie solche Gelehrte sich ausnehmen, wenn man sie sich näher ansähe. Eine allerdings in das Wunderliche übergehende Unbehilflichkeit, ja völlige Gelähmtheit dem wirklichen Leben gegenüber, kann, wie das Spiel auf das grobe Lachen unseres glücklichen Theaterpublikums berechnet ist, dem Verständnißvollen, welchen in den hier vorgeführten beiden Ehrwürdigen der Wunderhauch des nun in die Tiefe seines wurzelhaften Geburtslebens entrückten deutschen Geistes anweht, ein gut gelauntes Lächeln immerhin noch abgewinnen; tief rührt dabei die dem Leben zugewandte kindliche Sanftmuth und unschuldvolle Milde dieser hochgewaltigen Helden einer Wissenschaft, welche ihnen erst ihre Entstehung selbst verdankte. — Anders nimmt sich dagegen dieselbe Unbehilflichkeit und Lahmheit aus, wenn wir ihr im Leben, oder gar in Büchern begegnen, nackt für sich, ohne allen erklärenden tiefen Hintergrund, sondern mit einem gewissen Hochmuth eben nur auf diese Unbehilflichkeit pochend, den nothdürftig gezogenen engen Kreis eigener Bewegung als das Centrum der Welt ansehend, in welches mit Eifer und Geifer das da draußen Liegende hineingezwungen werden soll. Die Eigenschaften des großen Genie's oder des großen Unglücks von der reinen Beschränktheit angenommen zu sehen, hat wirklich etwas Lächerliches: keinem unserer Theater-Dichter ist es aber noch beigelommen, dieses dem Deutschen unserer Tage so nahe liegende Thema der Lachlust vorzuführen. Das



H. Hehl, darf den Anspruch  
wir soeben unsere Aufmerksamkeit  
zu werden. Zwar scheint ihm,  
schwankt, der Gegenstand nicht  
langt zu sein, wogegen er mit  
ihm selbst mit inbegriffen erf  
ihm zugleich die Stellung an  
dem deutschen Gelehrten, bes  
vorliegt, und dem wahren be  
geblich zu begegnen suchen, s  
und seiner Tendenz, zwischen  
Charakterdifferenz wir in der  
Der bedenklichen Verirrung d  
er sich nicht zu jeder Zeit fer  
die ihn zu einer Überschätzung  
er, wenn wir nicht irren,  
Uns erscheint nun dieses „n  
eblen Rückhalt, welchen Herr  
die weniger ermuthigenden G  
jener Verirrung fand. Die I  
beschränkung, wirken unwider  
sie uns mit dem Ausdrücke der

= Es schöner  
= als Rott

... vertheilhaft sind  
... dem Anstande  
... Alchamb Kleinlied  
... allch keine Besorgn  
... den Zeitungen lief  
... ist ein chronisch  
... jener Kompos  
... instellungen der  
... drucke nicht? Gewi  
... Ecke der musikal  
... gen den Hochm  
... haben will. So  
... und fertig

orliebe in Bildergalerien und Lesemuseen, wo  
 Vergleiche und Analogien uns immer wieder  
 theilt, gegen alles Große, in der Kunst —  
 n —, möglichst misstrauisch zu sein. Für die  
 Naivetät abgesehen, und muß es bedauern,  
 ten, von Weber an, reflektirte Musik  
 (chem Bedünken er mit dem berühmten  
 durchaus übereinstimmt. Eine Definition  
 etät“, welcher er eine „Reflexion“ gegen-  
 rmuthlich in der Annahme, daß hierfür be-  
 be; diesen lesen nun aber unsere Kultur-  
 gegnet ihnen daher, daß sie seine berühmte  
 „sentimentalische Dichtung“ insoweit irrig  
 sie dem dort definirten Naiven, welchem  
 itale entgegengehalten wird, ein konfuseß  
 (egel) gegenüberstellen. Da es nun sehr  
 n sehr Vieles, nur keine Kunst, vor Allem  
 ingen ist, gelangen unsere harmlos idyl-  
 faden einer ebenso richtigen als treuge-  
 r die neuere Musik so fatalen Schlusse,  
 in könnte. Seiner persönlichen Bedenken  
 rr Niehl vor einem Publikum, welchem  
 ein schon die Haut schaubert, da bis jetzt  
 nnte, die Leute darüber aufzuklären, daß  
 eine Art der Erkenntniß handele,  
 intuitive (anschauende) Erkenntniß=  
 dem naiven Kunstproduziren ein reflekt-  
 halten, gerade so unsinnig ist, als  
 imentale Erkenntniß entgegenstellen  
 uf solcher Basis öffentliche Vor-  
 er, welche bei „Reflektiren“,  
 eln, auf das Nachdenken

velle „die Hochschule der Demuth“ that. Ein schöner Titel, welcher nach unserer Empfindung bereits als Motto freundlichen Buche vorgedruckt sein dürfte!

---

Herr Niehl mußte es leider für vortheilhaft finden Zeit aus seinem zuletzt mit empfehlendem Anstande ein Idyll = Refugium hervorzubrechen, um allerhand Kleinlichkeiten Unfug anzurichten. Sind es wirklich seine Besorgnisse Kultur, welche er — wie man in den Zeitungen liest Genaueste studirt haben soll, oder ist es ein chronisch wüthender Ärger über sein Verunglücken als öffentlicher Komponist „aus dem Haus“, was ihn, wenn auch in den Verkleidungen der Ge- zu Zeiten wieder auf das Feld der Musik treibt? Gewiß es nicht lassen zu können, aus der Schule der musikalischen dann und wann eine Impertinenz gegen den Hochmuth welcher mit der Impotenz sich nicht abgeben will. So be- ihn neuerdings z. B., daß die Musiker zu viel Fertigkeit Instrumenten erlangt haben, und bedauert, daß sie dadurch guten Komponisten, wie Beethoven, welcher noch die C moll- so geschrieben habe, daß man sie im Niehl'schen Idyll herum

en, dagegen mit Vorliebe in Bildergallerien und Lesemuseen, wo vermöge „harmloser“ Vergleiche und Analogien uns immer wieder freundlichen Rath ertheilt, gegen alles Große, in der Kunst — gewiß auch im Leben —, möglichst mißtrauisch zu sein. Für die Kunst hat er es auf die Naivetät abgesehen, und muß es bedauern, daß die neueren Komponisten, von Weber an, reflektirte Musik geschrieben haben, in welchem Bedünken er mit dem berühmten Wiener Doktor Hanslick durchaus übereinstimmt. Eine Definition des Begriffes einer „Naivetät“, welcher er eine „Reflexion“ gegenüberstellt, erspart er uns, vermuthlich in der Annahme, daß hierfür bereits Schiller gesorgt habe; diesen lesen nun aber unsere Kulturkrieger nicht mehr, und es begegnet ihnen daher, daß sie seine berühmte Handlung über „naive und sentimentalische Dichtung“ insoweit irrig Gedächtnisse bewahren, als sie dem dort definirten Naiven, welchem bestimmt das Sentimentale entgegengehalten wird, ein konfuseß reflektirtes (etwa nach Hegel) gegenüberstellen. Da es nun sehr bekannt ist, daß mit Reflexion sehr Vieles, nur keine Kunst, vor Allem keine Musik zu Stande zu bringen ist, gelangen unsere harmlos idyllischen Kritiker, an dem Leitfaden einer ebenso richtigen als treugehaltenen Prämisse, zu dem, für die neuere Musik so fatalen Schlusse, an ihr unmöglich Etwas sein könnte. Seiner persönlichen Bedenken über entäußert sich nun Herr N i e h l vor einem Publikum, welchem dem Worte „Reflexion“ allein schon die Haut schaudert, da bis jetzt noch Niemand gelingen konnte, die Leute darüber aufzuklären, daß sich bei der Reflexion um eine Art der Erkenntniß handele, welcher einzig wiederum nur die intuitive (anschauende) Erkenntnißse gegenübersteht; daß somit dem naiven Kunstproduziren ein reflektirtes Musikhaken gegenüberzuhalten, gerade so unsinnig ist, als intuitiven Apperzeption eine sentimentale Erkenntniß entgegenstellen wollen. Doch hält Herr N i e h l auf solcher Basis öffentliche Vorlesungen, und erschreckt dadurch die Gemüther, welche bei „Reflektiren“, nicht sie es nicht mit „Resigniren“ verwechseln, auf das Nachdenken

gerathen zu müssen glauben, was ihnen doch jetzt durch eine so blühende Presse und ihre Organe gründlich erspart zu werden. Nun gar sich denken zu sollen, daß die Musik, die man dem im Theater vorspielt, durch Nachdenken hervorgebracht zu müßte da, wo harmlose Erheiterung doch der einzige Zweck eine wahre Kalamität erkennen lassen, gegen welche mündelnden erweckt zu haben dem berühmten Kulturstudiosen immer großes Verdienst angerechnet werden dürfte.

Und doch scheint es sich hier um ein bisher unenthülltes Geheimnis zu handeln. Herr Riehl hat wirklich durch Reflexion Musik gebracht. Er hat nämlich, seitdem ihm der Verfall der heutigen in Folge des Aussterbens der von ihm studirten „Charakteristik“ ersichtlich geworden ist, darüber ernsthaft und ohne Spaß nachgedacht wie eine Musik zu schreiben wäre, welche dem Ärgeriß abzuwehren — er schrieb sie. Als er darüber bedenklich wurde, daß sie nicht den Menschen gefallen wollte, dachte er hierüber wiederum nach, und darauf, daß er im Ernste seines Vorhabens die „Naivität“ hatte. Somit hat er nun wohl guten Grund, diese seinen Lesern einzuschärfen: denn Schaden macht klug.

Ehre ihm, und — Gott befohlen! —

## II.

# Ferdinand Siller.

(„Aus dem Tonleben unserer Zeit“.)

---

Man wird die Bedeutung großer Kunstgenie's nie richtig beurtheilen können, wenn man sich entgehen läßt, daß die Grund- oder Unterlage der praktischen Kunstausübung zuerst nur ein künstlerisches Handwerk ist, welches Tausende erlernen, darin es zur Fertigkeit, ganz beim Gewerke zur Meisterschaft bringen können, ohne deswegen irgend eine wesentliche Beziehung zu dem eigentlichen Kunstgenie, mit der eigentlichen Kunst, der idealen, selbst nur in Berührung zu haben. Ganz besonders gilt das hier Gesagte von dem Musiker, der, störend, bald erwünscht, in den Kreis bürgerlicher Beschäftigung und bürgerlichen Behagens hereintritt, hier gerufen, dort fortgeschleucht, züggängerisch, ohne Sinn für Geistesbildung, mit sehr geringer Verstandeskraft, schwächlicher Verstandesbegabung, ja auffallend geringer Phantasie, eine Art von halb menschlicher Existenz darstellt, welche sich selbst drastisch in jenem so vorzüglich musikalischen Naturleben der Natur bis hart an die Grenze des menschlichen Thieres verliert. In sich der Halbgott dieses Halbmenschen bemächtigte, um mit ihm

stehung seines Werkes begründete. Wie unter der vollsten Anarchie der modernen Kunstzustände aber lungen ist, sich zum Herren des Theaters zu machen, minder dem gemeinen Musiker, nur durch Benützung artiger Umstände, sich obenan zu setzen, dem Kunstwerksilden-Meisterschaft entgegenzustellen, und sich als Besitzer der Musik zu gebärden. Der Unterschied Empörungen liegt aber in der Verschiedenartigkeit des von ihnen in Beschlag genommen wurde; der Künstler Theater zu beherrschen, weil er dort eine betäubende samkeit unmittelbar ausüben, und das Urtheil des die dramatische Kunst irre leiten konnte; der Musiker näher betrachten werden, mußte für sich den Konze um dort, wohin er kein eigentliches Publikum, sondern Konventikel um sich versammelte, sich als Kunstgenie Durch welche ganz besondere Eigenschaft der Musik und Bethörung der verschiedenen lokalen Konventikel nenten möglich wurde, gehört einer weiteren Besonde an; da wir es heute nur mit der gewissermaassen sozia des Musikers zu thun haben, begnügen wir uns blo Mittel zu bezeichnen, welche der Musiker für seinen — Dieselben Leute, die als rechte Musiker mit

lepterer Zeit, seitdem Mendelssohn ihnen das Modell dazu gerichtet hatte, Oratorien und allerhand biblische Psalmen, gerade als ob sie jene selbst auch wären, vielleicht nicht dem Grade, gewiß wenigstens aber dem Stande nach. Eine Veranlassung zu dieser wunderlichen Verirrung mag wohl in den von Alters herrührenden Postulaten an die Bewerber um gewisse städtische und fürstliche Anstellungen, als Musikdirektoren oder Kapellmeister, liegen, wonach diese für gewisse offizielle Trauer- und Freudenfälle auch die nöthigen Musikstücke anfertigen hatten. Aus diesem unscheinbaren Postulate, welches in früheren Zeiten (wo ja Heroen wie Händel selbst seine schnell zu liefernden Kantaten oft aus fremden und eigenen älteren Stücken zusammensetzte) einen ganz vernünftigen praktischen Sinn hatte, ist für unsere Tage die thörige Konsequenz hervorgegangen, daß jeder Kapellmeister oder Musikdirektor, dessen einfache Befähigung zur richtigen Leitung von Aufführungen wahrer musikalischer Kunstwerke lediglich in Betracht zu ziehen wäre, wenigstens von einigen näheren Bekannten auch für einen bedeutenden Komponisten gehalten werden muß, um der Bestellung durch die respectiven Comité's oder Intendanten die nöthige Ehre zu machen. Welch' unermessliches Unheil hierdurch andererseits über den Geist der Aufführung unserer wirklichen musikalischen Kunstliteratur gekommen ist, da eben die Haupterforderniß schlichter, für ihre wichtige Aufgabe verständig gebildeter Dirigenten ganz außer Acht gelassen wurde, dieß nachzuweisen müssen wir ebenfalls einer besonderen Untersuchung überlassen, um wiederum zunächst nur die Konstatirung der physiognomischen Beschaffenheit des von uns gemeinten Musikers unserer Zeit festzuhalten. Was in Folge des soeben besprochenen Resultates zum bürgerlichen Fortkommen half, möglichste Berühmtheit auch als „Komponist“, ward somit das Hauptaugenmerk, — wie diese Berühmtheit zu erreichen sei, die theils angenehm meichelnde, theils aber auch peinlich aufregende Haupt Sorge des Musikers. Das Komponiren selbst ist zwar heut' zu Tage bald und leicht zu erlernen: aber so zu komponiren, daß darüber die Berühmt-



Mun aber kam eine ganz neue Warrung von deren Mittel es erlaubte, die Sache hoher zu treiben. Beispiele des Gelingens lagen vor; des seligen Meyer ließ nicht ruhig schlafen. Wir konnten mit einigen Blick die Bemühungen eines solchen Musikers, um jeden Ruhm berühmt zu werden, zeichnen: doch dürfte es nicht sehr komischen Einzelheiten seiner Irrfahrten nach Beruhm Lustigen zu wollen, was andererseits nicht ausbleiben mußte. Ein Musiker, der vom zartesten Knabenalter an, mit Ausdauer und Wachung aller irgend sich anbietender, und aus dem Buche sehr leicht zu erkennender, hilfreicher Chancen auf der Bahn der Beruhmtheit getrieben wurde, ohne es je durch künstlerische That zu einem wirklichen Erfolge zu bringen, das größere Ruhmesstheater Frankreichs und Italiens das bescheidenere Musikstättchen seiner einfacheren Tage genossen. Er wurde in Köln a. Rh. Musikdirektor, und besonders der so weit verbreiteten und gelieferten Musik wegen, für welche er bald einen besonderen Freund, den Professor Bischoff, nachdem er ihm den Werth seiner That hatte, als andauernden Ruhmesarbeiter zu verwenden wußte, hin eine mühselige Arbeit. Auch glaubte unter Musikern aufgeben zu können, um ganz besonders schnell berühmt zu werden, er erhielt einen Ruf als Dirigent der italienischen Oper.

sein: er lehrte zurück, um nun zu versuchen, ob er sich durch seinen Bischoff nicht wenigstens zum niederrheinischen Papst machen könnte. Er war auf dem besten Wege dazu, als er erfahren mußte, daß selbst der Niederrhein ihm noch nicht so ganz sicher sei: das Musikfestcomité war auf den Gedanken gekommen, seine Feste doch nicht lediglich zum Monopol der Localberühmtheit zu machen, und hatte eines Tages zu der Leitung eines solchen einen Anderen eingeladen. Dieser Andere war nun für unseren Musiker der allerfatalste Gegensatz: Jenem war von frühester Jugend an das Berühmtwerden so ganz von selbst und kinderleicht gekommen, daß der qualvoll vergebens darnach sich Abmühende in den rasendsten Ärger gerade über diese Entgegensetzung verfallen mußte. — Herr Ferdinand Hiller, der Verfasser des oben angezeigten Buches, ist es, dessen Leiden wir uns soeben vorführten: der mühelos, durch den Eigensinn der mit reichster Fülle gerade ihn begabenden Natur zur berauschendsten Berühmtheit gelangte Andere war Franz Liszt. Der Vorfall, von dem wir sprechen, ereignete sich im Sommer 1857. Zu welchem Ausbruche seines Ärgers sich Herr F. Hiller, sonst so zahm und geschmeibig, bei dieser Gelegenheit verleiten ließ, werden wir bei näherer Beachtung seines Buches ersehen.

Für jetzt nur noch ein Wort zu Herrn „M. H.“, welcher sich am uns das Verdienst erworben hat, durch einen in der Wochenausgabe der Augsburger Allgemeinen Zeitung vom 15. Nov. d. J. \*) lesenden Artikel auf das Hiller'sche Buch aufmerksam zu machen, und da wir hieraus einige lehrreiche Wahrnehmungen gewinnen durften, unsere dankbare Beachtung auf sich gezogen hat. Wir wollen diese Verbindlichkeit durch einige Gegenbelehrungen unserer Seite zu erwidern suchen. — Im Betreff eines damals veröffentlichten und nun durch Wiederabdruck in dem angezeigten Buche desselben der Vergessenheit

\*) (1867.)

eine von der breiten Unwissenheit vergottete und gegenseitig vergötternde Clique aufzutreten, gegen eine Armee, die mehr Zeitungsnotizen als Noten schreibt; keine Koribanten zu sagen, daß sie nur Lärm machen, um die Götterkinder zu überlärmen; keine Kleinigkeit, der Wahrheit in's Gesicht zu werfen, daß ihr Litz nicht zu dir und daß ihre Musik nur in Ausnahmefällen Musik ist. Die Hüller damals eröffnete, hat heute schon ihre Frucht; viele von denen, die ihn damals am liebsten gesteinigt, heute seiner Meinung.“ —

Wem nun die genaue Physiognomie der hier berührten Umstände bekannt ist, der kann am Ende begreifen, wie das hier Gedruckte, im Gespräche zwischen den G. und F. Hüller, wenn es vielleicht gilt einem soeben angekommenen neuen Zöglinge der Kölner Musikschule würdevoll streitbaren Lichte zu zeigen, geredet wird; an Derartiges im ermuthigenden Briefverkehre unter einander schrift gelangt, ist faßlich: daß es aber öffentlich gedruckt, wir nur daraus erklären, daß diese Herren von jener Musikern, die mehr Zeitungsnotizen als Noten schreibt, higeude Wissen hegen, daß sie ganz und gar nicht es wäre nur ein schwacher Trümmerrest einer solchen, vom M. in der großen Schlacht am Niederrhein besiegten Armee

dürfen, daß die Herren schon dießmal sehr überrascht davon sein werden, einen armen Versprengten aus der 1857er Niederlage plötzlich seine Stimme erheben zu hören: denn so sicher wähnten sich die Herren in ihrem stillen öffentlichen Verkehre, daß sie, über den verwunderlichen Erfolg ihrer Heldenthaten selbst erstaunt, nun auch finden zu dürfen glaubten, die That, welche solch' erstaunliche Erfolge bewirkte, müsse doch allermindestens von dem „Muth“ eingegeben gewesen sein, welchen der selige Marx den Musikern, somit sogar sich selbst, absprechen zu müssen vermeinte. Daß hierbei Herr M. H. Wuth mit Muth verwechselt, gewinnt somit einen Sinn. Einen Erfolg erlebten die Herren damals auch: der Geifer, zu welchem der Eifer sich in einem für semitische Sprachbedürfnisse organisirten Mundwerke so kräftig schnell umsetzt, ist durchaus widerwärtig; man weicht ihm aus, und wär's nur um seine Bekleidung davor zu bewahren.

Dennoch dürfte es einmal vorübergehend an der Zeit erscheinen um gewisser gemeinnütziger Zwecke, wie z. B. der Beleuchtung des heutigen deutschen Musikwesens willen, die rechte geiserdichte Tracht anzulegen, um mit diesen Herren ein Wort zu sprechen. Und so möchten wir für dießmal Herrn M. H. noch etwa folgende Verwarnungen und Belehrungen zukommen lassen. Vor allen Dingen muß man, wenn man die Kölner und die Augsburger Allgemeine Zeitung in der Weise zu seiner Verfügung hat, daß irgendwie günstige Berichte über thatsächliche Erfolge der Gegner stets wenigstens mit hämischen Bemerkungen der Redaktion begleitet werden, nicht die Ungereimtheit begehen, diesen Gegnern Berühmtheit durch Zeitungsreklame vorzuwerfen, ohne nicht zugleich nachzuweisen, welches mindestens jenen beiden verbreitetsten deutschen Zeitungen (wir nannten gut gelaunt nur sie) gleich stark gelesenes Blatt ihnen seit Dezennien zu Gebote stehe. Ferner: durch die Unbetheiligung des Gegners am großen Zeitungswesen muß man sich nicht zu der Unvorsichtigkeit verführen lassen, über Dinge zu schreiben, von denen man nichts versteht; oder, wenn das zu Schreibende von Solchen eingegeben wird,

Unterhaltung in Gesellschaft, sein fertiges Klavierspiel, rechten Taktschlag, seine gebiegene Art zu komponiren; viele Mitglieder von Gesangsvereinen interessiren zu sehen von der „Zerstörung Jerusalems“, den „Psalmen“ in welchen sie einmal mitgesungen hatten, auch nach der Druckt lesen kann: diese Freude darf man dem Einen wie bereiten, ohne bei dieser Gelegenheit von „Unsterblichkeit“ gleichen großen Dingen zu reden; davon sagt sich's leicht denkt sich Der, der es liest? Auch setze Herr M. H. in Betreff seines Gedächtnisses nicht in Verlegenheit: z. B.

„Erinnert sich der Leser, daß er im Verfasser den einen tiefen Kenner und Meister seiner Kunst vor sich hat

Diese Frage erregt die Verlegenheit, daß man ein J. Hiller gar nicht kennt, oder, wenn man ihn kennt, von Herr M. H. meint, keine Erinnerung haben kann. Auch schädliche Schwächen für den Fall, daß solch' ein Elender näher in Betrachtung gezogen wird, wogegen dann der Verfasser darauf rechnen müßte, daß dieß nicht geschehe. Es geschieht einmal und wird wieder geschehen, wenn erneuete Veranlassung. Deßhalb rathen wir denn auch schließlich, daß es immer besten sein dürfte, Herrn J. Hiller, wenn denn doch d

Samstag, den 10. September 1841.

schon bei näherer Beleuchtung des vorliegenden Buches hierzu willkommene Veranlassung geboten sein wird. Nur — den Grund nannten wir — vermeide Herr M. H. den Eifer, rede keine Unwahrheiten nach, setze sich nicht auf das hohe Pferd und versteige sich nicht gar etwa in das Dithyrambische, wo dann das mit zärtlichem Seitenblicke auf den Kölner Freund angezogene „Götterkind“ dem tumultuarischen „Horibanten“ Liszt gegenüber sich ganz erstaunlich lächerlich ausnehmen muß. So etwas geht nicht, selbst nicht im heutigen musikalischen Deutschland. — Und nun zur Sache, dem litterarischen Object!

Dieses, ein Buch von zwei Bänden, näher betrachtend, finden wir, daß es Feuilleton-Geschwäze ist, über das wir nichts zu sagen haben, welches wir aber dem Leser aus vielen Gründen zur Durchsicht, Herrn W. H. Riehl aber im Besonderen zur kulturhistorischen Studie empfehlen, und zwar letzteres wegen der verschiedenen feinen Arten, die der Verfasser darin bei Rossini raucht. —

Im Beginne des Jahres 1860 führte ich in Paris, Wiederholung, einige Fragmente meiner Opern, zumtalsäße, in der Form eines Konzertes auf. Die Tagesgegen ein größtentheils feindseliges Aufsehen; bald d auch ein angebliches Witzwort Rossini's. Dessen Frdante sollte für meine Musik Partei ergriffen haben diesen Rossini beim Diner dadurch zurecht gewiesen von einem Fische nur die Sauce servirte, mit dem bloße Zuthat gezieme Dem, der sich aus dem eigentliche aus der Melodie in der Musik, nichts mache.

Mir war über Rossini's bedenkliche Nachsicht ungewählte Gesellschaft seines allabendlich stark be mancherlei Uneinladendes berichtet worden; ich glaubte welche namentlich auch in deutschen Blättern große E durchaus nicht für unwahr halten zu müssen. Reine anders als mit Lobsprüchen auf den feinen Geist des M Dennoch hielt es Rossini für würdig, als er davon Schreiben an einen Zeitungsredakteur sich gegen d blaguet, wie er es nannte sehr ausdrücklich zu ver

Kunst zu erweitern suche, um sich über ihn Scherze zu erlauben. Dieses Schreiben ward auf Rossini's Wunsch in dem bestimmten Blatt veröffentlicht, in den übrigen Zeitungen jedoch sorgsam verschwiegen.

Ich fand mich durch dieses Benehmen Rossini's veranlaßt, bei diesem mich zu einem Besuche zu melden; freundlich wurde ich empfangen, und mündlich von Neuem über das Bedauern belehrt, welches jene kränkende Erfindung dem Meister verursacht habe. In der hieran sich knüpfenden längeren Unterhaltung versuchte ich dagegen Rossini darüber aufzuklären, daß jenes Witzwort, selbst so lange ich es als für wirklich von ihm ausgegangen hielt, mich nicht peinlich berührt habe, da ich nun einmal in der Lage sei, durch theils unverständige, theils absichtlich entstellende Beachtung und Besprechung einzelner Ausdrücke in meinen Kunstschriften, zu einer Verwirrung selbst Wohlmeinender über mich Anlaß geworden zu sein, welche ich am geeignetsten nur durch sehr gute Aufführungen meiner dramatisch-musikalischen Arbeiten selbst berichtigen zu können hoffen dürfe; bevor mir diese irgendwo gelungen, ergäbe ich mich geduldig in mein sonderbares Schicksal, und zürne Niemandem, der unschuldig in dasselbe verwickelt werde. Meinen Andeutungen schien Rossini mit Bedauern zu entnehmen, daß ich Grund habe, auch der deutschen Musikzustände nicht mit Befriedigung zu gedenken, wogegen er eine kurze Charakteristik seiner eigenen künstlerischen Laufbahn dadurch einleitete, daß er mir seine bisher gehegte Meinung mittheilte, es hätte aus ihm das Rechte werden können, wenn er in meinem Lande geboren und gebildet worden wäre. „J'avais de la facilité“, äußerte er, „et peut-être j'aurais pu arriver à quelque chose“. Aber Italien, so fuhr er fort, sei zu seiner Zeit nicht mehr das Land gewesen, wo ein ernsteres Streben, namentlich gerade auf dem Gebiete der Opernmusik, angeregt und unterhalten hätte werden können; alles Höhere sei dort gewaltsam unterdrückt, und das Volk eben nur auf eine Schlaraffenexistenz angewiesen gewesen. So sei auch er in seiner Jugend im Dienste dieser Tendenz unbewußt aufgewachsen, habe nach links und rechts greifen müssen, um eben nur zu



... könnte. Deshalb denn auch sein Protest.

Hiermit, und durch die heitere, doch ernstlich w  
in welcher Rossini sich ausgesprochen hatte, machte  
des ersten wahrhaft großen und verehrungswürdigen  
mich, der mir bisher noch in der Kunstwelt begegnet m

Habe ich ihn seit jenem Besuche nicht wieder geseh  
doch noch Erinnerungen an ihn geblieben.

Zu einer französischen Prosa-Übersetzung mehrerer  
dichtungen arbeitete ich ein Vorwort aus, in welchem  
sichtliche Darstellung der in meinen verschiedenen Kun  
wickelten Gedanken, namentlich über das Verhältniß  
Dichtkunst, aufzeichnete. Bei der Beurtheilung der neuer  
Opernmusik leiteten mich hierin namentlich die so be  
eigenste Erfahrung begründeten Mittheilungen un  
Rossini's aus dem oben angeführten Gespräche. Gera  
meiner Abhandlung ward zu einer andauernden, bis an  
Tag unterhaltenen Agitation der Pariser musikalisch  
mich hervorgezogen. Ich erfuhr, daß der greise Me  
Hause fortgesetzt mit Berichten und Vorstellungen gegen  
lichen Angriffe auf ihn belagert war; der Erfolg zeigt  
gelang, ihn zu einer, von jenen ersichtlich gewünschten, U

nichts thun zu wollen, wodurch neuen Mißverständnissen Nahrung gegeben werden dürfte; sehe Rossini nicht in seiner eigenen Weise auch hierin klar, so werde ich unmöglich in meiner Weise ihm Klarheit verschaffen können. Nach der Katastrophe, welche im Frühjahr 1861 bei seiner Pariser Aufführung meinen „Tannhäuser“ betroffen, bat mich auch Liszt\*), welcher kurze Zeit darauf nach Paris kam und öfter freundschaftlich mit Rossini verkehrte, diesem, der allem mir feindseligen Andringen gegenüber sich immer doch freundlich standhaft gehalten habe, durch einen Besuch auch die letzte etwa ihm erregte Wolke in meinem Betreff zu zerstreuen. Auch jetzt fühlte ich, daß es nicht an der Zeit sei, durch äußerliche Bezeugungen tiefer liegende Mißstände beseitigen zu wollen, und jedenfalls blieb es mir zuwider, hier wie dort Veranlassung zu irrigen Deutungen zu geben. Nach Liszt's Abreise übersandte mir Rossini aus Passy durch einen Vertrauten die bei ihm hinterlassenen Partituren meines Freundes, und ließ hierbei mir sagen, daß er gern selbst persönlich diese überbracht hätte, wenn sein übles Befinden ihn jetzt nicht an seine Wohnung fesselte. Und selbst jetzt noch blieb ich bei meinem früheren Entschlusse. Ich verließ Paris ohne Rossini wieder aufgesucht zu haben, und nahm es somit über mich,

---

\*) Beiläufig sei hier, zur weiteren Berichtigung neuester Erfindungen auf Rechnung Rossini's, erwähnt, daß Liszt mir bereits vor vielen Jahren erzählte: er habe, als er einst eine seiner frühesten, stark exzentrischen Jugendkompositionen dem Meister vorgelegt, von diesem die ergößliche Belobung erhalten: das Chaos sei ihm noch besser gelungen als Haydn. Es zeugt nun von wenig Verehrung, wohl aber von einem sehr ungebildeten Geschmack, diesen wirklich geistvollen Scherz Rossini's, wie dieß eben neuerdings an dieser Stelle geschah, dahin zu verderben, daß dem Meister die Platitude untergelegt wird, gesagt zu haben: das Haydn'sche Chaos gefalle ihm besser, wobei außerdem die Wiederholung des so oft verbrauchten Witzes mit dem „l'autre me plaît davantage“ unehrerbietigerweise dem Gefeierten noch zur Last gelegt wird. Daß die Anekdote aus der frühesten Jugendzeit Liszt's in dessen letzte „Abbé“-Zeit versetzt wurde, gehört schließlich zu den das Andenken Rossini's so übel behandelnden Leichtfertigkeiten, welche, wenn sie unberichtigt blieben, den ehrwürdigen Meister, welcher Liszt stets mit Freundschaft und wirklicher Hochachtung ergeben war, leicht einer sehr bedenklichen Duplizität schuldig erscheinen lassen könnten.

den Selbstvorwurf wegen meines schwierig zu beurtheilenden gegen den von mir so wahrhaft verehrten Mann zu ertheilen.

Später erfuhr ich zufällig: ein deutsches Musikblatt („Musik“) habe um jene Zeit einen Bericht über einen L. gebracht, welchen ich, nach dem Durchfall meines „Tauschblattes“ in dem Sinne eines verspäteten „pater peccavi“ Rossini abzugeben gehalten. Auch in diesem Berichte war dem greisen Meister Antwort zuertheilt worden; auf meine Versicherung, daß nicht alle Größen der Vergangenheit niederzureißen g. habe nämlich Rossini mit seinem Lächeln erwidert: „Ja, Wagner, wenn Sie das könnten!“

Ich hatte nun zwar wenig Aussicht, auch diese nur von Rossini selbst dementirt zu sehen, da nach früherer Erfahrung gewiß dafür gesorgt war, daß ihm jetzt dergleichen Rechnung laufende Geschichtchen nicht mehr bekannt würde. Ich fühlte auch ich bisher mich nicht veranlaßt, hierin etwa für leumdieten, welcher in meinen Augen offenbar Rossini war. Da nach dem kürzlich erfolgten Dahinscheiden des Meisters von allen Seiten Neigungen zur Veröffentlichung der Skizzen über ihn fundgeben, und, wie ich leider wahrnehmen mußte, allen Dingen mit dem Eifer geschieht, allerhand Geschichten, welche der Todte nun nicht mehr protestiren kann, mit ganzzubringen, so glaube ich meine wahre Verehrung des Meisters für jetzt nicht besser bezeugen zu können, als indem ich die Mittheilung meiner Erfahrungen im Betreff der Glaubwürdigkeit von Rossini berichteten Anekdoten zur historischen Würdigung der Berichte beitrage.

Rossini, welcher seit langer Zeit nur noch dem Privatleben gehörte, und hierin mit der sorglosen Nachsichtigkeit des heiteren Alters nach allen Seiten hin sich benommen zu haben für die Geschichte wohl in keiner falscheren Gestalt überliefert werden kann, wenn er, einerseits, zum Heros der Kunst gestempelt, r

zum leichtfertigen Witzmacher herabgemüddigt wird. Sehr fehlerhaft würde es sein, wenn, nach Art unserer heutigen, so sich nennenden „unparteiischen“ Kritik, für Rossini eine mittlere Stellung zwischen diesen beiden Extremitäten gesucht würde. Richtig dagegen würde Rossini nur beurtheilt werden, wenn eine geistvolle Kulturgeschichte unseres bisher verlaufenen Jahrhunderts versucht würde, in welcher, statt der üblichen Tendenz, der Kultur desselben den ausschließlichen Charakter eines allgemein blühenden Fortschrittes beizulegen, endlich nur der wirkliche Verfall einer älteren zart sinnigen Kultur in das Auge gefaßt werden sollte; würde dieser Charakter unserer Zeit richtig gezeichnet werden, so wäre nicht minder richtig auch Rossini die ihm gebührende wahre Stellung in ihr anzuweisen. Und diese Stellung würde nicht gering zu schätzen sein; denn mit dem gleichen Werthe, mit welchem Palestrina, Bach, Mozart ihrer Zeit angehörten, gehört Rossini der seinigen an; war die Zeit jener Meister eine hoffnungsvoll strebende und aus ihrer vollen Eigenthümlichkeit neugestaltende, so müßte die Zeit Rossini's etwa nach den eigenen Aussprüchen des Meisters beurtheilt werden, welche er gegen Diejenigen that, denen er Ernst und Wahrheit zutraute, sehr vermuthlich aber dann zurückhielt, wenn er sich von den schlechten Witzreißern seiner Parasitenumgebung belauscht wußte. Dann, aber auch nur dann, würde Rossini in seinem wahren und ganz eigenthümlichen Werthe zu erkennen und zu beurtheilen sein; was diesem Werthe an voller Würde abginge, würde nämlich weder seiner Begabung, noch seinem künstlerischen Gewissen, sondern lediglich seinem Publikum und seiner Umgebung in Rechnung zu bringen sein, welche gerade ihm es erschwerten, über seine Zeit sich zu erheben, und dadurch an der Größe der wahrhaften Kunstheroen theilzunehmen.

Bis der berufene Kunsthistoriker hierfür sich findet, mögen denn wenigstens die Beiträge zur Berichtigung der Späße nicht unbeachtet bleiben, welche gegenwärtig, als Schmutz statt der Blumen, in das offene Grab des Verewigten gestreut werden.

---

IV.



## Eduard Devrient.

„Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy.“

Ein sonderbares Buch, welches seine Entstehung augenscheinlich einer Übereilung verbannt, obwohl die Erinnerungen an den verstorbenen Freund des Verfassers wiederum etwas spät kommen, jedenfalls zur rechten Zeit einen besseren Effekt gemacht hätten.

Wäre dieses Elaborat nämlich kurz nach dem Tode Mendelssohns erschienen, so würde vom Leser in der ersten Ergriffenheit das gute Wille, der bei dieser Abfassung mindestens im Betrage des Gegenstandes unverkennbar vorgeherrscht, zur Beachtung gekommen, wogegen das Buch als solches füglich übersehen worden, und etwas zu korrekter Handlungsdienerdeutsch, in welchem es abgefaßt nicht sonderlich aufgefallen wäre. Nach ein und zwanzig Jahren Pflege theurer Erinnerungen hätten diese nun aber wohl an schrift- und druckwürdiger abgefaßt sein sollen, und wir müßten deshalb auf eine aufregende Veranlassung schließen, welche mit einer von Plöblichkeit den Verfasser zu der Herausgabe dieser „Erinnerungen“ bestimmte. Hiervon findet man nun wiederum keine rechte Erwähnung dem Buche selbst, und wir müssen deshalb auf allerhand eigenartige Vermuthungen verfallen.

Vielleicht leitet uns hierbei das ersichtliche Bemühen des Ver-

seinem frühe dahingeschiedenen Freunde Mendelssohn eine vorzügliche Bestimmung zum dramatischen Komponisten zuzusprechen; da dieses nicht leicht war, weil in Wahrheit Mendelssohn zur Erfüllung einer solchen Bestimmung nicht gelangt ist, tritt Herr Devrient nun mit einer glücklichen Reihe von Erinnerungen ein, aus welchen uns klar gemacht wird, daß er eigentlich der dramatische Genius seines Freundes war, an welchen dieser sich auch jederzeit in der ihn peinigenden dramatischen Frage um Rathhertheilung wendete. Sehr belehrend ist es nun zu ersehen, wie trotz dieses stets bereiten Rathes, und trotz jener unläugbaren Bestimmung, so glücklich vertheilt unter die beiden Freunde, es zu der so heiß ersehnten Oper nicht kommen sollte. Da im Ganzen aber mit der Darstellung selbst auch dieses sonderbar unproduktiven Verhältnisses der vorzügliche Beruf Mendelssohn's bewiesen werden soll, so dürfen wir einsehen, daß dieses Kunststück nur durch eine höchst fesselnde Dialektik und bestechende Stylistik hätte gelingen können; eine solche Verwendung seiner geistigen Kräfte vermagte sich nun aber Herr Devrient, woran, wie zu vermuthen wäre, die offenkundige Übereilung, zu welcher ihn ein leidenschaftlicher Entschluß drängte, die Schuld getragen haben mag. Welches die Veranlassung zu diesem unverkennbar übereifrigen Angriffe der vorliegenden Erinnerungsausarbeitung gewesen sein mag, ob der Unmuth über die Erfolge Offenbach's oder etwas Anderes, wünschen wir hier nicht zu untersuchen, können jedoch auf eine große Lauterkeit der Motive nicht schließen, da hingegen die gute, einfach edle Sprache einer Berichtigung, welche Frau Therese Marx zum Schutze des in diesen „Erinnerungen“, wie sie vermeint, entstellten Andenkens ihres verstorbenen Gemahls aufgefaßt und veröffentlicht, in uns sogleich die entgegengesetzte Überzeugung von der wahrhaftigsten Reinheit der hierzu sie veranlassenden Beweggründe erweckt hat. Demnach wollen wir hier nur unser Bedauern darüber aussprechen, daß einmal wieder ein Buch, welches einem Gegenstande nach genügend interessirt, um mannigfach gelesen zu werden, namentlich wohl in Berlin, in einem so würdelosen Styl

abgefaßt ist, daß, wenn die hierin sich kundgebende Verhöhnung deutschen Sprache so unbeachtet und ungerügt, wie dieses gegen auch diesem Buche wiederum gestattet ist, fortfährt es sich zu machen, der gänzliche, wirklich skandalöse Verfall unserer Sprache zu befürchten steht. Wir fühlen uns daher gedrängt, mit dem Buche, statt einer Kritik dieser „Erinnerungen“ selbst, nur einen der beim Durchlesen dieses Buches von uns angemerkten Mißverständnisse und Entstellungen der deutschen Sprache zu gewählen, welche sie von dem Erinnerungsvollen abgefaßt, und dem Verfasser seines berühmten Freundes nach ein und zwanzigjähriger Verhöhnung nachgeworfen werden.

Daß sich die aus schlechten Zeitungen endlich auch in die Litteratur eingedrungenen, bereits ganz gebräuchlich gewordenen Stümmelungen der Wörter, namentlich der Zeitwörter, auch „Erinnerungen“ des Herrn Devrient zutraulich eingebürgert haben man mit dem ersten Blicke. „Vortragend“ (S. 4, 94 u. a.) statt: hervorragend; „üben, Übung“ statt: ausüben, einüben, (S. u. f. w. (S. 33, 48, 60 u. a. D.); „fürchten“ statt: befürchten u. a. D.); „drohen“ statt: androhen, bedrohen (S. 48 u. a.); „bewirken“ statt: bewirken (S. 42 u. a.); „ändern“ statt: verändern u. a.); „Dringen“ statt: Andringen (S. 212); „merklich“ statt: merklich (S. 238, 266 u. a.); „hindern, Hinderung“ statt: Verhinderung oder Hinderniß (S. 32 u. v. a. D.); „geladen“ statt: eingeladen; vor Allem aber „sammeln“ für: versammeln, was der Verfasser sehr beliebt; das letztere wird z. B. regelmäßig angewandt wenn ein Orchester (S. 13), eine „Zahl (statt: Anzahl) vergliedern“ (S. 19), ein Chor (S. 227), oder gar ein „Trauer“ (S. 287), nach Devrient's Ausdruck, „gesammelt werden“ oder „ansammeln“, was dann immer eine nun eintretende Andacht, nicht gar etwas einer Geldkollekte ähnliches zu erwarten ist — Da gegenwärtig, namentlich von dem Publikum der jetzt interessanter Künstlerbücher, wohl nur Das beachtet zu werden

was man schon von selbst versteht, also das eigentliche „Selbstverständliche“, so macht der Unfug, welchen solche Wortverstümmelungen anrichten, gewiß auch einen zu wenig störenden Eindruck, als daß im Betreff der „Erinnerungen“ des Herrn Devrient davon erst viel zu reden sein dürfte. Lehrreicher für die Beurtheilung der vorliegenden Stylart sind dagegen die Fälle sinnloser, eigentlich unsinniger Anwendung, Verdrehung und Zusammenfügung von an sich unauffälligen oder unverstümmelt gelassenen Worten, wodurch im Allgemeinen für den tiefen Grad der Bildung der Verfasser Zeugniß abgelegt, im Besonderen aber für eine normale und gesunde Auffassung des Geschriebenen von Seiten des Lesers Unverständliches und Irreleitendes gegeben wird. Hier von nun folgende Beispiele.

(S. 5) Die „Herausgabe“ u. s. w. „unternahm eine Ausnehmung“. — (S. 12) „Die Musik war“ u. s. w. „die komischen Momente benutzend“. — (S. 14) „gemüthwarm“, etwa wie: geistreich. — (S. 16) Ein „verpflichteter Einfluß“. — (S. 18) Ein nichtsverlierendes Gedächtniß“ für: ein Gedächtniß aus welchem nichts verliert. Ebendasselbst: „mir machte sie seinen Beruf erzeugend“, statt: sie überzeugte mich von seinem Berufe. — (S. 29) „verständnißvolle Ausdruck der singenden Personen“, statt: der vernunftlich dramatische) Verstand, welchen er in der Wahl des Ausdrucks für die singenden Personen zeigte; denn „verständnißvoll“ ist Verstehende, nicht das „Zuverstehende“. — (S. 30) „bewahrende Melodien“. Vor was sind diese zu „bewahren“? — (S. 33) „Nicht von Herzen gefiel die Oper nicht“. Man liebt etwas von Herzen, aber nichts kann uns von Herzen gefallen. Hierzu (S. 40): „Felix „machte ihn Felix sehr lieb“ (Nähmamselldeutsch). — Eben-  
dasselbst: „Ein sehr musikalisch begabter Student“; warum nicht gleich reichlich: „Sehr ein musikalisch begabter Student“? — (S. 35) Offenbar zeigte dies Charakterstück den klärenden Wendepunkt Felix' Compositionsvermögen“. Ein Vermögen mit einem Wendepunkte, und noch dazu einem klärenden? Offenbares Labendiennerdeutsch!



— Ebendasselbst: „Seine charakteristische Kraft“ (soll vermuthlich heißen: seine kräftige Fähigkeit zu musikalischem Charakterisiren?). „war in einem gewaltigen Entwicklungssprunge erstaunlich gewachsen“ Vermuthlich: durch einen Sprung, welchen er in seiner Entwicklung gemacht, war diese Fähigkeit erstarkt? Denn ein Sprung kann, ausserdem was sonst noch dadurch zu erreichen ist, stärken (etwa die Muskeln), nicht aber allgemein wachsen machen. Ein anderes Mal S. 31 hat „Felix“ Entwicklung einen auffallenden Ruck bekommen“, an welchem noch dazu B. Marx „Antheil hatte“. Vermuthlich hatte das beigetragen (Beitrag und Antheil sind aber verschieden), und zwar irgend einem förderlichen Vorgange in jener Entwicklung, getrieben nicht zu einem „Rucke“ (Handlangerdeutsch) derselben, denn Entwicklung rückt nicht, eben weil sie sich entwickelt. — S. 32 „Das leise Gefühl“ statt: das zarte Gefühl. Man sagt: etwas gehört, weil dieses das Leise vernimmt. — (S. 36) Ein „Durchbruch der Selbstständigkeit“. Eine Selbstständigkeit „bricht“ weder noch hervor (wiewohl das Letztere immerhin deutscher wäre), sondern sie tritt hervor, einfach, ohne alles Brechen. Der Verfaßter aber den „Durchbruch“ sehr, wie er diesen auch wiederholt (z. B. S. 189) an Felix wahrnimmt; allerdings mag er ihm dem „Durchfall“ vorziehen, mit welchem jener eine bedenkliche Verwandtschaft aufzeigt. — Ebendasselbst: „Er suchte seinen Zehner begüten“, statt: begütigen; etwa wie „beruhen“ statt: beruhigen. — (S. 38) „Dieser Umgang reichte nicht in den Salon des Hauses“. Doch wenigstens, wenn einmal ein Umgang „reichen“ soll, bis in den Salon? Immerhin finden wir dieses Verbum vermuthlich in: „Reich mir die Hand, mein Leben!“ angewendet. — S. 41 Professor Wans „dominirte mit seiner breiten Sprache das Gespräch“ Eifer eines anderen Hausgastes „unterhielt die Unterhaltung“ — S. 42) „entsteht“ eine „dramatische Behandlung“, namentlich durch Hilfe „einschlagender Chöre“, und „dieß Alles wirkte zusammen“. — (S. 46) „Ich war jung genug, daß“ statt: „um“; worauf es

haupt ein merkwürdig konstruirter Satz folgt, welcher nachzulesen sein dürfte. — (S. 47) „In solchem Spaß gipfelte bei ihm Zärtlichkeit“ u. s. w. Ebendasselbst: „Erfindungskraft für den Eindruck“ (?). — (S. 48) „Unsre Gesangsübungen“ (jedenfalls Solfeggien u. dgl. unter der Leitung eines Gesanglehrers? — Nein) „der Bach'schen Passion“ (hm!) „nahmen“ (was?) „weiteren Fortgang“. (Vermuthlich dem Diensttagebuche der alten Aufwärterin der Singakademie entnommen.) Ebendasselbst: „ein so weltfremdes Werk“. Weniger poetisch, aber sinnvoller wäre: ein unserer Zeit so entfremdetes Werk. Aber das ist für den Schwung des Devrient'schen Ausdrucks zu unständlich. Auch (S. 49): das Berliner „Herkommen aus den Regeln heben“ ist mindestens Hamletisch zu denken, da es doch unglücklich der Handwerkersprache entnommen sein kann, was übrigens sich wiederum denkbar wäre. — (S. 55) „wo er auf einem Sopha niedersaß“ statt: sich nieder setzte. — (S. 63) „Er hat in seinem Leben kein Meisterstück der Direktion geliefert, als“ (für: wie) „dieses“; mit nur noch: „allein“, um über des Verfassers Gesinnung eine vermuthlich unwillkommene Klarheit aufkommen zu lassen. — (S. 64) „voraus empfunden, daß es nöthig ist, den Taktstock zu brauchen“. — (S. 65) „Musik der Neuzeit“, vermuthlich entsprechend „Altzeit“, wie „Neustadt“ einer „Altstadt“. Ebendasselbst: „Stimmklang hochgebildeter Dilettanten“. Niedriggebildetes Konsentendeutsch! — (S. 66) „In dem Bildungskreise Berlin“, ungefähr wie: in der Kleidungsherberge, statt: Schneiderherberge. Auch war eine „Aufführung“ „überfüllt“. — (S. 68) „Bendelssohn hat den tiefsinnigsten Komponisten wieder in lebendige Thätigkeit gesetzt“. Dann sollte er, ebendasselbst, „seinem Vater danken“ (etwa: sich dankbar oder dergl.? Nein! Sondern:) „daß“ u. s. w. Also: er sollte ihm beweisen. „Erweisen“ kommt noch öfter vor (z. B. S. 94 u. a. a. D.), scheint also den Verf. sehr hübsch zu gefallen. — (S. 69) „seine notenmäßige Auffassung“. Er saß nach Art der Noten auf? — Ebendasselbst: „Zur Stelle nach- Richard Wagner, Ges. Schriften VIII. 19

spielen“. Er holt also nach, was er bei einer Stelle zu sp  
 gessen hatte? — (S. 72) Einen „dunklen Punkt hatten die  
 nisse genährt“. Der Verfasser kennt demnach eine Na  
 Punkte? — (S. 73) „Eine Äußerung, die ihm gegen die  
 ging“ (Rutscherdeutsch), „konnte ihn ganz abwendig mache  
 wem? Etwa von der „Äußerung“? Oder so allgemeinhin  
 — (S. 76) „Gefällsames“. Höchst neu; bedeutet vermutl  
 bloßes Gefallen Verechnetes? Somit könnte man, dem entge  
 auch etwas „Durchfallsames“ schreiben? — (S. 91) „Mir !  
 bedeutende dramatische Beruf des Komponisten aus jed  
 Ein Beruf kann nicht klingen, selbst nicht Herrn D. erklä  
 leicht aber der Anruf des Operntext verlangenden Felix? —  
 „Er verlangte, ich sollte mich dispensiren lassen vom Ho  
 Judenteutsch, statt: mich vom Hofkonzerte dispensiren lasse  
 94) Ein „von Freundestheilnahme getragener Verlauf  
 „eines Festes“. — (S. 96) „Seine Pflichten für die Oper“  
 „für etwas“ ist überhaupt sehr beliebt. (Vergl. S. 228  
 (S. 112) „Er lenkte nach Deutschland“, nicht einmal „  
 „um“; sondern einfach: „er lenkte“, ungefähr wie in: „be  
 denkt“ u. s. w. — (S. 144) „Ein ausgedehntes Personal  
 muthlich durch die Folter). — (S. 145) Eine „Einrichtu  
 „eingewöhnt“. — (S. 164) „Mendelssohn-Briefe“, wie: „  
 Texte“. — (S. 215) „Unnachlässliche Energie“ scheint eine  
 welche im Mendelssohn'schen Nachlaß nicht aufgefunden w  
 (S. 216) „Er versprach, über sein Vermögen zu“ (was? —  
 „thun“. — (S. 217) Es war „wenig mit ihm aufzustelle  
 muthlich: Theatercoulißen?) — Ebendasselbst: „Felig war  
 Farbe herausgegangen“. Dieß läßt auf einen sonst  
 uns unbekannt gebliebenen Auftritt schließen. — (S. 218)  
 werk“, nach der Analogie von: Nachwerk. — Ebendasselbst: di  
 schubsabsichten Tieck's“ nach dem Begriff von „Schubsmas  
 konstruirt; gewiß meint aber der Verfasser „Aufschiebungstafel

immerhin hübsch! — (S. 219) „die wörtliche Verständlichkeit“. Vermuthlich die Eigenschaft eines Gedichtes, welches gemäß dieser wörtlich, nicht allegorisch zu verstehen ist? Bleibt aber unverständlich, örtlich wie unwörtlich. — (S. 222, auch 224) „Verlebendigung“, ist „Belebung“ und „Veranschaulichung“ sinnreich komponirt: „Vererblichung“ finden wir dagegen nicht. — (S. 224) Der Verfasser ist in einen Rausch der Erhabenheit“ versetzt; hiergegen läßt sich nicht viel sagen, da wir diesen Zustand nicht kennen, wogegen Herr D., seiner eigenen Versicherung nach, sich persönlich darin befunden hat. — (S. 226) „Vornahmen des Winters“, statt: Unternehmungen im Winter. — (S. 243) wird Felix „komplett berlinscheu“, — doch „nahm er unsere Sorgen wie seine eigenen“. Wo that er sie her? — (S. 244) „Überkommt“ den Verfasser „eine Überzeugung“. — (S. 258) „Wenn man dieß Drängen um einen Operntext übersehen hat“. Gern übersehen wir dieses, um es, namentlich von dem Verf. hergestellt, nicht überblicken zu müssen. — (S. 264) „traf“ der Verf. „ein Gewandhauskonzert“, man erfährt nicht, ob auf dem Schießbuden, oder in der Lotterie? Leid thut es uns nur um die „neunte Symphonie“, welche er „darin“ ebenfalls „traf“. — (S. 266) „Obwohl ich mich schon“ ist vermuthlich der leidenschaftlichen Übereilung des sich erinnernden Verfassers nachzusehen. — (S. 267) „kompatibel“. Kaufmannsdeutsch, unverständlich nach „kompatibel“ gebildet. — (S. 276) „Wir sahen ihn viel in unserem Hause oder in benachbarten“ (vermuthlich: anderen Häusern?) — (S. 277) „Die Verkürzung von zwei englischen Musikern“ scheint (wie zuvor in dem „ausgedehnten Personale“) auf eine grausame Verstümmelung zu deuten, von welcher wir durch Kriminalakten keine Kenntniß erhalten haben. Hieran dürfte sich das sehr Bedenkliche schließen, was schon (S. 38) im Betreff des Erscheinens von B. Marx im Mendelssohnischen Hause berichtet wird, wo es heißt: „trotz des ungelenken Ansehens seiner untersehten Gestalt, seiner kurzen Pantalons und großen Schuhe“. Ist es nämlich von vornherein auffallend,

daß eine „Gestalt“ ein „Benehmen“ haben soll, so können wir im Betreff der Pantalons und der Schuhe einzig vermuten, daß Verfasser hier „Benehmen“ in einem ganz anderen Sinne meint, allerdings das Epitheton „ungelenk“ es zuerst voraussetzen. Beim Erscheinen in einem fremden Hause kann und nämlich rechtlich die Befangenheit, die Ehen, die Sorge u. s. w. benannt werden, und es könnte ein Akt des „Benehmens“ dieser Gemüthsstände zu denken sein; durch eine solche Annahme der Bedeutung des auffälligen Wortes würde nun aber wiederum dem Satze eine Richtung gegeben werden, welche auf eine recht unschuldige Behandlung des verstorbenen Vaters in dem gewiß höchst wohlthätigen Mendelssohn'schen Hause schließen ließe. Jedenfalls ist es fatal, daß Verfasser dieser „Erinnerungen“ durch seine sonderbaren Ausdrucks solcher Zweideutigkeit Veranlassung gab, und es zeugt dafür, daß nicht gut ist, wenn ein Theaterdirektor nichts Anderes als etwa wieder nur von ihm selbst beeinflusste Theaterjournale liest; denn sein Lob gewinnt dadurch nicht einmal die Sicherheit, welche zur Schärfe der Vorgänge in einem reichen jüdischen Bankierhause genügt.

Wenden wir uns aber nun, wenn dieser Auszug Deorient's Einleitungsanmerkungen (wir versichern, daß wir eben nur einen Auszug aus den von uns gemachten Notationen geben! nicht schon die Gebuhr ermüdet und verdrossen haben sollte, schließlich noch einer Auswahl solcher Stellen, welche uns die Besonderheit und Unverständlichkeit der ganzen Satzbildung des Verfassers erkennen lassen. — Hier bemerken wir nun zunächst, welchen großen Schaden, an und für sich durch falsche Verwendung von Worten und erschweren Verständlichkeit der Phrasen, noch die sonderbare Punctuation des Verfassers zufügt. Das Komma wendet er sehr gerne, das Kolen jedoch mit großer Vorliebe, aber nur an bestimmten Orten an. So z. B. (S. 229) in dem Satze: „er hatte ihm bezeugt: ihn in den Orden“ u. s. w. „aufzunehmen“. — Auch „und“ läßt Herr D. gern aus, vorzüglich da, wo es durchaus

wendig ist. 3. B. (S. 275): „Felix ging an den Rhein zu den Musikfesten“, (und? — nein, einfach:) „wieder zurück nach Leipzig, den Elias fertig zu machen, den er“ u. s. w. — Alle die mit dem Vorangehenden bezeichneten Styl-Sonderbarkeiten des Verfassers bilden nun aber in ihrem recht unbefangenen Zusammenwirken folgende Sätze, welche wir ebenfalls aus den vielen von uns angemerkten auf das Gerathewohl ausziehen.

Seite 189: „Der Vorsatz, den jeder gutgeartete Mensch vom Tabe eines verehrten Todten mitnimmt: in seinem Sinne fortzuführen, mußte bei Felix um so entschiedener in dem Gedächtniß eines Vaters“ (der Verstorbene hat also noch ein „Gedächtniß“) „zur Herrschaft kommen, und“ (dem vorangehenden „um so“ ist demnach eine entsprechende „als“ abgeschnitten) „die Überzeugung, daß er nur durch Erfüllung des väterlichen Wunsches den neuen gemüthlichen Haltspunkt“ (also nicht einen Anhaltspunkt für sein Gemüth, — immerhin schlecht! — sondern einen wirklich gemüthvollen Anhaltspunkt?) „für sein Leben gewinnen könne, kam in den zehn Tagen,

er noch im Trauerhaus weilte“ (statt: verweilte), „bei ihm“ (verweilend in der Gegend wo das Gemüth sitzt?) „zum Durchbruch“, weil denn zweimal in diesem Satze es zu etwas „kommt“, nämlich einmal zur „Herrschaft“, und schließlich zu dem so sehr beliebten Durchbruch“. — Diese selbe Seite (auf welcher Felix gelegentlich auch seinen Jugendfreund David für das Orchester „anwirbt“) giebt uns

lesen: „der Verlauf des Winters brachte dem Gewandhaus-Orchester überraschende Kunstgenüsse, in theils dort noch nicht aufgetreten Werken, theils in neuer Auffassung und immer auf's Beste ausgefeilter Aufführung schon bekannter“. Daß Kunstgenüsse Werken, etwa wie Gefrorenes in Eisbechern, gebracht werden, ist nicht minder seltsam, als das verlegene Spiel der Partikelnstellung überbar grazios. — Dann (S. 192): „Er opferte dafür einen Reiseplan in die Schweiz und das Seebad in Genua“ (wahrscheinlich auf? oder so schlechtweg, wie Abraham seinen Sohn Isaak dem

Herrn opferte?). „Vergolten wurde ihm dieß Opfer nicht n den Erfolg seiner Bemühung um den Gacilienverein und b ihm sehr werthen Umgang mit Ferdinand Hiller, der eben seiner Vaterstadt weilte“, (nun kommt doch das dem „entsprechende „sondern?“ — Dieß scheint aber durch J. „Weilen“ in Frankfurt, wo er vermuthlich über die Gebühr l aufhielt, in Vergessenheit gerathen zu sein; denn der Veris fort, und zwar nach einem einfachen, dießmal demnach aber ni lich verschmähten Komma:) „nein, er sollte hier die Erfüllung seines Vaters Wunsche finden“. Wobei wiederum merkwürdig Felix für seinen Vater die Erfüllung von dessen Wunsche welche er doch jedenfalls selbst nur herbeiführen konnte; b aber den Satz umständlich gemacht und ihm den poetischen genommen. — Zerner (S. 228): „Er gab ein letztes Ronzo Lobgesang mit Klavierproduktionen“. — (S. 231): „Möchte noch für Klavierspiel (,) und nach Polenz' Tod:“ (also Kolon) für Gesang ein,“ folgt ein einfaches Komma) „und andere Gills Punktum. Wir haben vermuthlich zu ergänzen, daß diese Gillslehrer auf irgend eine Weise auch noch eintraten) — E „So konnten wir manche Sorge“ gegenseitig, oder unter uns? tauschen,“ (sogleich darauf:) „manche Mafelei an der ic Anordnung“. Diese wird also auch „ausgetauscht“: wer de nicht an ein Gespräch von Hamburger Schiffsmaklern? — (E „Die Liebe zu seinen Schwestern war von der zärtlichsten l lichkeit, was in Beziehung auf seinen Bruder jetzt noch der m Unterschied der Jahre hinderte“. Ein höchst bedenklicher E. (E. 29 : „Der Stoff der Oper — im Dorfbarbier schon benüt ohne vorangehendes Komma, also ebenfalls im Dorfbarbier bekannt — eignet sich nur zu einer komischen (Episode? Nein: strophe“. Weiter kommt eine „verstellte Vergiftung“ vor, als verstellte Freundlichkeit, wo sich der Haß als solche stellt; welt stand giebt sich nun aber durch Verstellung als Vergiftung an

— — Man erfieht, welchen Nachtheil es für Herrn D. hatte, daß er so lange Zeit nur noch mit den talentlosen Schauspielern umging, deren einzige Acquisition und Erhaltung ihn andererseits für die Bewahrung des Mustercharakters seines Theaters so nothwendig dünkte: selbst die autoritätgesteifteste Haltung der eigenen Person schützt nicht auf die Dauer vor einem solchen Einflusse, wie wir denn nun an der, von deutlich erkennbarem Coulißenjux behafteten, Sprache dieser „Erinnerungen“ es ersehen müssen.

Hiervon schließlich noch folgende zwei Aufführungen. —

(S. 66): „Ich war mir bewußt, daß der Eindruck den der Vortrag des Jesus hervorbringt, wesentlich über den Eindruck des ganzen Werkes entscheidet; auch hier sind alle Dinge zu ihm geschaffen.“ (??) „Mir galt es“ (was?) „die größte Aufgabe, die einem Sänger werden kann. Mich beruhigte (es?), daß die Partie“ u. s. w. „und so konnte ich, getragen von dem Total“ (sehr beliebt!) „der Aufführung, aus voller Seele singen“ (vermuthlich Komma?) „und fühlte daß die andächtigen Schauer, die mich durchrieselten“ (also die Metapher vom Regenschauer genommen?) „auch durch die Zuhörer“ (etwa: sicherten? Nein:), „wehten“. (Also Windschauer? — In der That viel Schauerliches auf ein Mal!) — Endlich noch, was wir auf S. 25 antreffen oder einfach treffen, um mit dem Verfasser zu reden: „Im neuen Hause trat Felix“ (etwa: in die Stube, oder den Saal? — Nein!) „in sein Jünglingsalter“, dann aber „trat“ er auch noch, Alles mit einem Tritt, vermöge eines einfachen, dießmal nicht gesparten „und“ „in die Neigungen und Beschäftigungen, welche frischer angeregte Kraft“ (statt: frischere Anregung der Kraft) „bringt“. — — —

Und dieses Alles ist in der Wigand'schen Buchdruckerei zu Leipzig, im Jahre 1868, wirklich gesetzt, gedruckt, corrigirt, revidirt, endlich auch recensirt und allerseits in der Ordnung befunden worden! —

Nach Ablegung dieser Proben seiner Geistesbildung beklagt Herr



mochte, einen Operntext seines Eduard zu komponiren. Das Buch ist eigentlich nichts als ein Klage- und Erinnerungsbuch hierüber. Es quälte uns einige, diesen „Erinnerungen“ beigegebene: Sohn's, so unbedeutend und von geringem Gehalte durch ein recht erträgliches, einfaches Deutsch; und Eindruck hiervon erweckt uns die Vermuthung, daß guten Grund haben mußte, seinem Eduard nicht zu. Daß dennoch der glänzende Musiker sich immer nur ein Freund für die Erfüllung seines Wunsches, ein gutes zu gewinnen, angewiesen sah, giebt uns einen unerf. von der, dem Verfasser so außerordentlich anregend und geltenden Atmosphäre, welche den vom Glück Vermöhr

Worin nun der Grund der „Hamlet-Mendelssohn'schen Schicksals-Tragik“ zu suchen sei, wollen wir hier nicht genug. Derorient war nicht der Mann, die „aus ihren Welt“ (nach Shakespeare) wieder „in ihre Angeln zu ihm selbst). Was den Verfasser antrieb, so spät, und eilt an die Aufzeichnung und Herausgabe dieser „Ergehen, haben wir in der Einleitung dieser Kritik dersell Verführung dieses Punktes, als vermuthlich recht wideru unerforscht gelassen, und gedenken hierbei zu verble

en, in welchem der Verfasser steht und lange Zeit gestanden hat, . Mendelssohn hielt ihn für den Einzigen, der ihm ein gutes erngedicht schaffen könnte; — Paul Heyse, der Sohn eines der en Lehrer der deutschen Sprache; und selbst von der größten Beigung zu deren Gebrauch erfüllt, versieht eine seiner Dichtungen : der Widmung an den „Meister Devrient“; — einer der m u s t e r- fte sten Regenten unserer Zeit übergiebt, in der festen Über- gung hierdurch einen ernsten und wichtigen Kulturakt auszuüben, : einer Anvertrauung von Machtvollkommenheit, wie sie den be- jenden Verhältnissen nur im Glauben an einen großen Zweck ab- ungen werden konnte, demselben Manne sein Hoftheater. Dieses : entgegengetragene Vertrauen vermehrt wiederum allseitig das An- en des so hoch und ungewöhnlich Geehrten, und kein Mensch wagt eigentlich zu fragen, was denn dieser Mann wohl geleistet habe, alles dieses zu verdienen.

Ein Buch, wie das vorliegende, erscheint, und alle Welt findet vortrefflich, ja, es vermehrt von Neuem das Ansehen seines Ver- fers. Wir betrachteten nun dieses Buch näher, und mußten zu serem Erstaunen finden, daß wir Derartiges bisher nur etwa in : Korrespondenz der beiden Gymnasiasten, welche der „Klabberadatsch“ elmäßig mittheilt, gelesen hatten. Unmöglich ist nun anzunehmen, ß ein Mann von so sehr vernachlässigter Ausbildung in seiner uttersprache überhaupt wirklich ästhetisch gebildet sein könne. Ist- n die Basis seiner künstlerischen Erziehung das Theater gewesen, d ist bekannt, daß er kein Schauspielertalent von irgend welcher deutung bewährt hat, so fragt es sich jetzt, wie er, mit diesem nztlich vermahrlosten Sinne für die gemeinste Sprachrichtigkeit aus- tattet, Schauspielern eine nützliche Anleitung geben und ihre istungen überwachen können soll. — Was ist der Mann nun aber berdem? Daß er als „Komödiant“, mit Felix als „Judenjungen“ (. 62), eine Aufführung der Bach'schen Passionsmusik bei dem alten lter und den Mitgliedern der Berliner Singakademie durchsetzte,

des Theaters, so große Erfolge sich gewann, daß  
als Etwas gilt, wofür nirgends der mindeste Identität  
aufzufinden ist. Gewiß, eine sehr merkwürdige Entdeckung  
uns den „Klein Zaches, genannt Zinnober“ des  
Märchens zurück. Möge Herr D. durch den Zusammenhang  
diesem Sinne ersichtlich zu eigen ist, nicht schädlich  
wir ihm getrost auch das eine Haar, welches ihm den  
unentdeckt belassen.

## V.

# Aufklärungen über das Judenthum in der Musik.

---

(An Frau Marie Muchanoff, geborene Gräfin Nesselrode).

Hochverehrte Frau!

Vor Kurzem wurde mir aus einem Gespräche, an welchem Sie Theilnahmen, Ihre verwunderungsvolle Frage nach dem Grunde der gegen mich unbegreiflich dünkenden, so ersichtlich auf Herabsetzung ausgehenden Feindseligkeit berichtet, welcher jede meiner künstlerischen Leistungen namentlich in der Tagespresse, nicht nur Deutschlands, sondern auch Frankreichs und selbst Englands, begegne. Wie und da ist mir selbst dem Referate eines uneingeweihten Neulings der Presse die gleiche Verwunderung aufgestoßen: man glaubte meinen Kunsttheorien etwas der Unversöhnlichkeit Aufreizendes zusprechen zu müssen, da sonst nicht zu verstehen sei, wie gerade ich so unablässig, und bei jeder Gelegenheit, ohne alles Bedenken in die Kategorie des Frivolen, einfach Stümperhaften herabgesetzt, und dieser mir angewiesenen Stellung gemäß behandelt würde.

Es wird aus der folgenden Mittheilung, welche ich als Beantwortung Ihrer Frage mir gestatte, Ihnen nicht nur hierüber ein Licht aufgehen, sondern namentlich werden Sie aus ihr sich auch entnehmen können, warum ich selbst zu dieser Aufklärung mich anlassen muß. Da Sie mit jener Verwunderung nämlich nicht allein stehen, fühle ich

und gegen welche ich mich so wenig wehren kann, Betreff nichts Anderes übrig bleibt, als eben nur ihre Freunde genau zu bezeichnen.

Auch ich selbst kann hierzu nicht ohne Bellemmung jedoch rührt diese nicht von der Furcht vor meinen Feinden (da hier mir nicht das Mindeste zu hoffen bleibt, habe ich zu fürchten!), sondern vielmehr von der besorglichen Sorge für die Gebende, wahrhaft sympathische Freunde, welche das Band der Stammverwandtschaft desselben national-religiösen neueren europäischen Gesellschaft zuführte, dessen unheilvolle Wirkung ich mir durch die Besprechung seiner so schwer vererbten Kultur nachtheiligen Eigenthümlichkeiten zugezogen habe. Ich konnte mich aber die Erkenntniß dessen ermuthigen, daß meine Freunde mit mir auf ganz gleichem Boden stehen, und dem Drucke, dem alles mir Gleiche verfallen ist, nicht selbst schmähhcher zu leiden haben: denn ich kann nicht ganz verständlich zu machen hoffen, wenn ich diesen, alle freie Bewegung lähmenden Druck der herkömmlichen Gesellschaft auf die wahrhaft humane Entwicklung ihrer verwandten mit der nöthigen Klarheit beleuchte.

---

Im Jahre 1850 veröffentlichte ich in der „Neu-

Heute noch ist es mir fast unbegreiflich, wie mein nun kürzlich verstorbenen Freund Franz Brendel, der Herausgeber jener Zeitschrift, es über sich vermocht hat, die Veröffentlichung dieses Artikels zu wagen: ebenfalls war der so ernstlich gesinnte, nur die Sache in das Auge fassende, durchaus redliche und biedere Mann gar nicht der Meinung gewesen, hiermit etwas Anderes zu thun, als eben, der Erörterung einer die Geschichte der Musik betreffenden, sehr beachtenswerthen Frage den unerläßlich gebührenden Raum gestattet zu haben. Dagegen belehrte ihn nun der Erfolg, mit wem er es zu thun hatte. — Leipzig, an dessen Konservatorium für Musik Brendel als Professor angestellt war, hatte in Folge der langjährigen Wirksamkeit des dort mit Recht und nach Verdienst geehrten Mendelssohn die eigentliche musikalische Judenthumsstadt erhalten: wie ein Berichterstatter sich einmal beklagte, waren blonde Musiker dort zur immer größeren Seltenheit geworden, und der sonst durch seine Universität und seinen bedeutenden Buchhandel in allem deutschen Wesen so regsam sich auszeichnende Ort verlor im Betreff der Musik sogar die natürlichsten Sympathien jedes, sonst deutschen Städten so willig anhaftenden Lokalpatriotismus'; er ward ausschließlich Judenmusikstadt. Der Sturm, welcher sich jetzt gegen Brendel erhob, stieg bis zur Bedrohung seiner bürgerlichen Existenz: mit Mühe verdrängte er es seiner Festigkeit und ruhig sich verhaltenden Überzeugung, daß man ihn in seiner Stellung am Konservatorium belassen mußte.

Was ihm bald zu äußerlicher Ruhe verhalf, war eine sehr charakteristische Wendung, welche die Angelegenheit nach dem ersten inbedachten Aufbrausen des Zornes der Beleidigten nahm.

Ich hatte keinesweges im Sinne gehabt, erforderlichen Falles mich als den Verfasser des Aufsatzes zu verleugnen: nur wollte ich verhüten, daß die von mir sehr ernstlich und objektiv aufgefaßte Frage sofort in das rein Persönliche verschleppt würde, was, meiner Meinung nach, alsbald zu erwarten stand, wenn mein Name, also der „eines ebenfalls auf den Ruhm Anderer neidischen Komponisten“, von vorn-

herein in das Spiel gezogen wurde. Deshalb hatte ich den Artikel mit einem, absichtlich als solchen erkennbaren Pseudonym: R. Wagner, unterzeichnet. Brendel hatte ich in diesem Betreff meine Absicht mitgetheilt: er war muthig genug, statt, wie dieß sofort von Seiten der Wirkung für ihn gewesen wäre, den Sturm auf mich hinarbeiten, diesen standhaft über sich ergehen zu lassen. Bald erhielten mich Anzeichen dafür, ja deutliche Hinweisungen darauf, daß man mich als den Verfasser erkannt hatte: nie bin ich einer Vertheidigung in diesem Betreff mit einer Ableugnung entgegengetreten. Hiermit ist man genug, um demzufolge die bisher eingehaltene Taktik zu verändern. Bisher war jedenfalls nur das gröbere Gezei des Judenthums gegen den Aufsatz in das Gesecht geführt worden: es zeigte sich kein Versuch, in irgend geistvoller, ja nur geistvoller Weise eine Entgegnung zu Stande zu bringen. Gröbliche Lächerlichkeiten und schimpfende Abwehr der dem Verfasser des Aufsatzes untergeordnet für unsere aufgeklärten Zeiten so schmachvollen, mittelalterlichen Vorurtheile-Tendenz, waren das Einzige, was neben absurden Verdrehungen und Fälschungen des Gesagten zum Vorschein kam. Nun aber ist es anders. Jedenfalls nahm sich das höhere Judenthum der Sache an. Das Ärgerliche war diesem überhaupt das erregte Aufsehen, sobald man meinen Namen erfuhr, war durch ein Hineinziehen derselben nur noch die Vermehrung dieses Aufsehens zu befürchten. Das zu vermeiden zu können war eben dadurch an die Hand gegeben, daß ich meinem Namen einen Pseudonym substituirt hatte. Es erschien mir rathlich, mich als den Verfasser des Aufsatzes fortan zu ignoriren und zugleich alles Gerede darüber selbst aufhören zu lassen. Dagegen: ich ja an ganz anderen Seiten anzufassen: ich hatte Kunstschritten veröffentlicht und Opern geschrieben, welche letztere ich doch jederzeit ausgeführt wissen wollte. Meine systematische Verleumdung und Verfolgung auf diesen Gebieten, mit gänzlichem Sekretiren der unangenehmen Judenthumsfrage, versprach jedenfalls die erwünschte Wirkung meiner Bestrafung.

Es wäre gewiß anmaßlich von mir, der ich damals gänzlich zurückgezogen in Zürich lebte, wollte ich eine genauere Bezeichnung des inneren Getriebes der hiermit gegen mich eingeleiteten, und in immer weiterer Verbreitung fortgesetzten, umgekehrten Judenverfolgung versuchen. Nur die Erfahrungen, welche Jedermann offenliegen, will ich berichten. Nach der Aufführung des „Lohengrin“ in Weimar, im Sommer 1850, traten in der Presse Männer von bedeutendem litterarischen und künstlerischen Rufe, wie Adolf Stahr und Robert Franz, verheißungsvoll hervor, um auf mich und mein Werk das deutsche Publikum aufmerksam zu machen; selbst in Musikblättern von bedenklicher Tendenz tauchten überraschend gewichtige Erklärungen für mich auf. Dieß geschah von Seiten jedes der verschiedenen Verfasser aber genau nur einmal. Sofort verstummten sie wieder, und benahmen sich im Verlaufe der Dinge nach Umständen sogar feindselig gegen mich. Dagegen tauchte zunächst ein Freund und Bewunderer des Herrn Ferdinand Hiller, ein Professor Bischoff, in der Kölnischen Zeitung mit der Begründung des von jetzt an gegen mich befolgten Systemes der Verleumdung auf: dieser hielt sich an meine Kunstschriften, und verdrehte meine Idee eines „Kunstwerkes der Zukunft“ in die lächerliche Tendenz einer „Zukunftsmusik“, nämlich etwa einer solchen, welche, wenn sie jetzt auch schlecht klänge, mit der Zeit sich doch gut ausnehmen würde. Des Judenthums ward von ihm mit keinem Worte erwähnt, im Gegentheil steifte er sich darauf, Christ und Abkömmling eines Superintendenten zu sein. Dagegen hatte ich Mozart, und selbst Beethoven für Stümper erklärt, wollte die Melodie abschaffen, und künftig nur noch psalmodiren lassen.

Sie werden, verehrte Frau, noch heute, sobald von „Zukunftsmusik“ die Rede ist, nichts Anderes vernehmen als diese Sätze. Bedenken Sie, mit welch' machtvoller Nachhaltigkeit diese absurde Verleumdung aufrecht erhalten und verbreitet worden sein muß, da neben der wirklichen und populären Verbreitung meiner Opern sie fast in der ganzen europäischen Presse, sobald mein Name erwähnt wird,



so abſcheulich ſein wie meine Theorie. Hierauf w  
brudt zu legen. Die eigentliche gebildete Intelligen  
• Anſicht gewonnen werden. Dieß ward durch einen  
erreicht, welcher großer Muſikfreund und Kenner der K  
war, außerdem aber durch ſeine, wenn auch ſierlich ver  
kunft beſonders zugänglich befunden wurde. Auch  
Denjenigen, welche ſich anfänglich mit faſt enthuſi  
für mich erklärt hatten: ſeine Umtauſe geſchah ſo  
waltſam, daß ich darüber völlig erſchrocken war. Dieſ  
Libell über das „Muſikalisch-Schöne“, in welchem e  
meinen Zweck des Muſikjudenthums mit außerorde  
verfuhr. Zunächſt täuſchte er durch eine höchſt zie  
Form, welche ganz nach feinſtem philoſophiſchen Ge  
geſammte Wiener Intelligenz bis zu der Annahme, ei  
lich einmal ein Prophet aus ihr hervorgegangen:  
die beabſichtigte Hauptwirkung. Denn was er mit  
dialektiſchen Färbung überzog, waren die trivialſten G  
ſie mit einem Anſchein von Bedeutsamkeit nur auf ei  
ausbreiten können, auf welchem, wie auf dem der 9  
eben nur erſt noch geſafelt worden war, ſobald darüber  
Es war gewiß kein Kunſtſtück, auch für die Muſik d  
Hauptpoſtulat hinzustellen: brachte der Autor dieß

merklich, indem er der Reihe Haydn's, Mozart's und Beethoven's, so recht wie natürlich, Mendelssohn anschloß, ja — wenn man seine Theorie vom „Schönen“ recht versteht, diesem Letzteren eigentlich die wohlthuende Bedeutung zusprach, daß durch seinen unmittelbaren Vorgänger, Beethoven, einigermaßen in Konfusion gerathene Schönheitsgewebe glücklich wieder arrangirt zu haben. War Mendelssohn so auf den Thron erhoben, was namentlich auch dadurch mit Manier zu bewerkstelligen war, daß man ihm einige christliche Notabilitäten, wie Robert Schumann, zur Seite stellte, so war nun auch manches Weitere im Reiche der modernen Musik noch glaublich zu machen. Vor Allem aber war jetzt der schon angedeutete Hauptzweck der ganzen ästhetischen Unternehmung erreicht: der Verfasser hatte sich durch sein geistreiches Eibell in allgemeinen Respekt gesetzt, und sich hierdurch eine Stellung gemacht, welche ihm Bedeutung gab, wenn er, als angestaunter Ästhetiker, nun im gelesensten politischen Blatte auch als Rezensent auftrat, und jetzt mich und meine künstlerischen Leistungen für rein null und nichtig erklärte. Daß ihn hierin der große Beifall, den meine Werke beim Publikum fanden, gar nicht beirrte, mußte ihm nur einen um so größeren Nimbus geben, und nebenbei erreichte er (oder auch: man erreichte durch ihn), daß, wenigstens so weit als Zeitungen in der Welt gelesen werden, eben dieser Ton über mich zum Styl geworden ist, welchen überall anzutreffen Sie, verehrteste Frau, so sehr verwunderte. Von Nichts als meiner Verachtung aller großen Tonmeister, meiner Feindschaft gegen die Melodie, von meinem gräulichen Componiren, kurz von „Zukunftsmusik“, war nur noch die Rede: von jenem Artikel über „das Judenthum in der Musik“ tauchte aber nie wieder das Mindeste auf. Dieser wirkte dagegen, wie an allen so seltsamen und plötzlichen Belehrungswerken zu ersehen ist, desto erfolgreicher im Geheimen: er ward das Medusenhaupt, das sofort Jedem vorgehalten wurde, in welchem sich eine unbedachte Regung für mich zeigte.

Wirklich nicht unbelehrend für die Kulturgeschichte unserer Tage dürfte es sein, diese sonderbaren Belehrungswerke näher zu verfolgen,

da sich hierdurch auf dem bisher von den Deutschen so ruhmlos genommenen Gebiete der Musik eine seltsam verzweigte, und aus unterschiedlichsten Elementen zusammengefügte Partei begründet welche sich Impotenz und Unproduktivität gegenseitig geradezu wegsichert zu haben scheint.

Sie werden, verehrte Frau, nun zunächst zwar fragen, wo denn kam, daß die unleugbaren Erfolge, welche mir zu Theil wurden und die Freunde, welche meine Arbeiten mir doch ganz offenbar wannen, in keiner Weise zur Belämpfung jener feindseligen Nationen verwendet werden konnten?

Dies ist nicht ganz leicht und kürzlich zu beantworten. Ich nehme Sie aber zunächst, wie es meinem größten Freunde und eifrigsten Für-Streiter, Franz Liszt, erging. Gerade durch das großherzige Selbstvertrauen, welches er in Allem zeigte, lieferte er sich vorsichtig lauern den, und aus der geringfügigsten Nebenbedeutung Gewinn ziehenden Gegner solche Waffen, wie gerade diese brauchte. Was der Gegner so angelegentlich wünschte, die Schmach der ihm so ärgerlichen Judenthumsfrage, war auch Liszt an sich natürlich aber aus dem entgegengelegten Grunde, einem künstlerischen Streite eine erbitternde persönliche Beziehung fernzuhalten, wozu ihm daran lag, das Motiv eines unehrlichen Kampfes der Klärungsgrund der uns betreffenden Verleumdungen, verheimlichen zu halten. Somit blieb dieses Ferment der Bewegung auch unberührt. Dagegen war es ein jovialer Einfall Liszt's, den uns gelegten Spottnamen der „Zukunftsmusiker“, in der Bedeutung wie dieß einst von den „gueux“ der Niederlande geschah, zu accentuiren. Geniale Züge, wie dieser meines Freundes, waren dem Gegner willkommen: er brauchte nun in diesem Punkte kaum mehr noch zu verleumben, und mit dem „Zukunftsmusiker“ war jetzt dem lebenden und schaffenden Künstler recht bequem beizukommen. So dem Abfalle eines bisher warm ergebenen Freundes, eines großen Virtuosen, auf welchen das Judenthumschild doch endlich auch ganz

haben mochte, trat jene müthende Agitation gegen den nach allen Seiten hin großmüthig unbesorgten Franz Liszt ein, welche ihm endlich die Enttäuschung und Verbitterung bereitete, in denen er seinen schönen Bemühungen, der Musik in Weimar eine fördernde Stätte zu bereiten, für immer ein Ziel steckte.

Sind Sie, verehrte Frau, nun über die Verfolgungen, denen seinerseits unser großer Freund ausgesetzt war, weniger verwundert, als über diejenigen, welche mich betroffen haben? — Vielleicht würde es Sie dann täuschen, daß Liszt allerdings durch den Glanz seiner äußerlichen Künstlerlaufbahn den Neid, namentlich der stehengebliebenen deutschen Kollegen, auf sich gezogen hatte, außerdem aber durch sein Aufgeben der Virtuosenlaufbahn, und durch sein bis dahin nur vorbereitetes Auftreten als schaffender Tonsetzer, einen leicht auftauchenden, und daher vom Neide wiederum leicht zu nährenden Zweifel an seiner Berufung hierzu, in ziemlich begreiflicher Weise geweckt hat. Ich glaube jedoch mit Dem, was ich später noch berühren werde, nachweisen zu können, daß im tiefsten Grunde hier diese Zweifel nicht minder, als dort meine angeblichen Theorien, eben nur den Vorwand zu dem Verfolgungskriege abgaben: wie auf diese, genügte es auf jene genauer hinzublicken und sie, mit dem richtigen Eindrucke von unserem Schaffen, in Erwägung zu ziehen, so stand bald die Frage auf einem ganz anderen Punkte; da konnte dann geurtheilt, diskutiert, für und wider gesprochen werden: am Ende wäre Etwas dabei herausgekommen. Aber gerade davon war nicht die Rede, ja, eben dieses nähere Beachten der neuen Erscheinungen wollte man nicht aufkommen lassen; sondern mit einer Gemeinheit des Ausdruckes und der Insinuation, wie es sich in keinem ähnlichen Falle nur je gezeigt hat, ward in der großen weiten Presse geschrien und getobt, daß an ein menschenwürdiges Zumortekommen gar nicht zu denken war. Und deshalb versichere ich Sie: auch was Liszt widerfuhr, rührt von der Wirkung jenes Artikels über „das Judenthum in der Musik“ her.

Auch uns ging dieß jedoch nicht sobald auf. Es giebt zu jeder Zeit so viele Interessen, welche zum Widerspruche gegen neue Erscheinungen, ja zur äußersten Verleugung alles darin Enthaltene bestimmen, daß auch wir hier eben nur mit der Trägheit und gestörten Kunstgeschäftsbequemlichkeit zu thun zu haben glauben konnten. Da die Anfeindungen sich vor Allem in der Presse, und zwar in der einflußreichen großen politischen Zeitungspressen, kundgaben, vermehrt namentlich diejenigen unserer Freunde, welche die hierdurch gestörte Unbefangenheit des Publikums dem nun erfolgenden Auftreten Liszt als Instrumentalkomponist gegenüber besorgt machte, zur Gegenreaktion schreiten zu müssen: einige Ungeschicklichkeiten abgesehen, welche hierbei begangen wurden, zeigte es sich aber bald, daß die besonnenste Besprechung einer Liszt'schen Komposition keinen Zuspruch zu den größeren Zeitungen fand, sondern daß hier Alles beiseite im feindseligen Sinne in Beschlag genommen war. Wer wird es im Ernste glauben wollen, daß sich in dieser Haltung der großen Zeitungen eine Besorgniß des Schadens ausdrückte, welchen eine neue Kunstrichtung dem guten deutschen Kunstgeschmacke bringen könnte? Ich erlebte es mit der Zeit, daß in einem solchen gedruckten Blatte es mir unmöglich werden sollte, Offenbach's in der ihm gebührenden Weise zu erwähnen: wer vermag hier an Sorge für den deutschen Kunstgeschmack zu denken? So weit war es eben gekommen, wir waren von der deutschen großen Presse vollständig ausgeschlossen. Wem gehört aber diese Presse? Unsere Liberalen und Fortschrittsmänner haben es empfindlich zu büßen, von den altkonservativen Gegenparteien mit dem Judenthum und seinen spezifischen Interessen in Einen Topf geworfen zu werden: wenn die römischen Ultras fragen wie denn eine nur von den Juden dirigirte Presse berechtigt sein sollte, über christliche Kirchenangelegenheiten mitzusprechen, so liegt hier ein fataler Sinn, der jedenfalls sich auf die richtige Kenntniß der Abhängigkeitsverhältnisse jener großen Zeitungen stützt.

Das Sonderbare hierbei ist, daß diese Kenntniß auch Jedermann:

offenliegt; denn wer hat nicht seine Erfahrung davon gemacht? Ich kann nicht beurtheilen, wie weit dieses faktische Verhältniß sich auch auf die größeren politischen Angelegenheiten erstreckt, wiewohl die Börse den Fingerzeig hierzu mit ziemlicher Offenheit giebt: auf diesem, dem ehrlosesten Geschwäze preisgegebenen Gebiete der Musik herrscht bei Einsichtsvollen gar kein Zweifel, daß hier Alles einer höchst merkwürdigen Ordensregel unterworfen ist, deren Befolgung in den weitestverzweigten Kreisen, und mit der übereinstimmendsten Genauigkeit, auf eine höchst energische Organisation und Leitung schließen läßt. In Paris fand ich zu meinem Erstaunen, daß namentlich auch diese sorgsamste Leitung gar kein Geheimniß war: Jeder weiß dort die wunderlichsten Züge davon zu berichten, namentlich im Betreff der bis in das Kleinlichste gehenden Sorge, das Geheimniß, da es nun doch einmal durch zu viele betheiligte Mitwisser der Unverschwiegenheit ausgesetzt war, wiederum dadurch wenigstens vor öffentlicher Denunziation zu bewahren, daß auch jedes noch so winzige Löchelchen, durch welches es in ein Journal dringen könnte, verstopft würde, und sei dieß selbst durch eine Visitenkarte im Schlüsselloche eines Dachkammerchens. Hier gehorchte denn auch Alles wie in der best-disciplinirten Armee während der Schlacht: Sie lernten dieses gegen mich gerichtete Pelotonfeuer der Pariser Presse kennen, welches die Sorge für den guten Kunstgeschmack ihr kommandirte. — In London traf ich seinerzeit in diesem Punkte größere Offenheit an. Überfiel mich der Musikkritiker der Times (ich bitte zu bedenken, von welchem kolossalen Weltblatte ich Ihnen hier erzähle!) bei meiner Ankunft sofort mit einem Hagel von Insulten, so genirte Herr Davison sich im Verlaufe seiner Ergießungen nicht weiter, mich, als Lasterer der größten Komponisten ihres Judenthums wegen, dem öffentlichen Abscheu anzuempfehlen. Mit dieser Aufdeckung hatte er allerdings bei dem englischen Publikum für sein Ansehen mehr zu gewinnen, als zu verlieren, einerseits der großen Verehrung wegen, welche Mendelssohn gerade dort genießt, andererseits vielleicht aber auch wegen des

eigenthümlichen Charakters der englischen Religion, welche Aenan mehr auf dem Alten, als auf dem Neuen Testamente zu fußen scheint — Nur in Petersburg und Moskau fand ich das Tann der musikalischen Presse von der Judenthast noch vernachlässigt: dort erlebte ich das Wunder, zum ersten Male auch von den Zeitungen ganz so aufgenommen zu werden wie vom Publikum, dessen gute Ausnahme mir überhaupt die Juden nirgends noch hatten werden können, außer in meiner Vaterstadt Leipzig, wo das Publikum einfach gänzlich wegblich.

Durch die lächerlichen Seiten der Sache bin ich bei dieser Theilung jetzt fast in einen scherzhaften Ton verfallen, den ich zu aber aufgeben muß, wenn ich es mir gestatten will, Sie, vertheilte Frau, schließlich noch auf die sehr ernste Seite derselben aufmerksam zu machen; und diese beginnt auch vielleicht für Sie genau da, wo wir von meiner verfolgten Person absehen, um die Wirkung jener merkwürdigen Verfolgung, so weit sie sich auf unseren Kunstgeist erstreckt, in das Auge zu fassen.

Um diese Richtung einzuschlagen, habe ich zunächst mein persönliches Interesse noch einmal im Besonderen zu berühren. Ich sage gelegentlich zuletzt, die von Seiten der Juden mir widerfahrte Verfolgung habe bisher mir noch nicht das Publikum, welches überall mit Wärme mich aufnahm, entfremden können. Dieses ist richtig. Jedoch muß ich dem nun hinzufügen, daß jene Verfolgung allerdings geeignet ist, mir die Wege zum Publikum, wenn nicht zu verschließen, so doch derart zu erschweren, daß endlich wohl auch nach dieser Seite hin der Erfolg der feindlichen Bemühungen vollständig zu werden entsprechen dürfte. Bereits erleben Sie, daß, nachdem meine früheren Opern fast überall auf den deutschen Theatern sich Bahn gebrochen haben und dort mit stetem Erfolge gegeben worden sind, jedes meine neueren Werke auf ein trages, ja feindselig ablehnendes Verhalten dieser selben Theater stößt — meine früheren Arbeiten waren nämlich schon vor der Judenagitation auf die Bühne gedrungen, und waren

Erfolge war nicht mehr Ziel anzuhaben. Nun aber hieß es, meine neuen Arbeiten seien nach den von mir seitdem veröffentlichten „unsinnigen“ Theorien verfaßt, ich sei damit aus meiner früheren Unschuld gefallen, und kein Mensch könne meine Musik jetzt mehr anhören. Wie nun das ganze Judenthum nur durch die Benutzung der Schwächen und der Fehlerhaftigkeit unserer Zustände Wurzel unter uns fassen konnte, so fand die Agitation auch hier sehr leicht den Boden, auf welchem — unrühmlich genug für uns! — Alles zu ihrem endlichen Erfolge vorgebildet liegt. In welchen Händen ist die Leitung unserer Theater, und welche Tendenz befolgen diese Theater? Hierüber habe ich mich öfters und zur Genüge ausgesprochen, zuletzt auch noch in meiner größeren Abhandlung über „Deutsche Kunst und deutsche Politik“ die weitverzweigten Gründe des Verfalles unserer theatralischen Kunst ausführlicher bezeichnet. Glauben Sie, daß ich damit in den betreffenden Sphären mich beliebt gemacht hätte? Nur mit größter Abneigung, sie haben dieß bewiesen, gehen jetzt die Administrationen der Theater an die Aufführung eines neuen Werkes von mir\*): sie könnten aber hierzu gezwungen werden durch die meinen Opern allgemein günstige Haltung des Publikums; wie willkommen muß ihnen nun der Vorwand sein, welcher so leicht sich daraus ziehen läßt, daß meine neueren Arbeiten doch so allgemein in der Presse, und noch dazu im einflußreichsten Theile derselben, bestritten wären? Hören Sie nicht schon jetzt aus Paris die Frage aufwerfen, warum man denn das an und für sich

---

\*) Es wäre nicht unbelehrend und jedenfalls für unsere Kunstzustände bezeichnend, wenn ich mich Ihnen über das Verfahren näher ausließe, welches ich neuerdings, zu meinem wahren Ersauern, von Seiten der beiden größten Theater, Berlins und Wiens, im Betreff meiner „Meisterfinger“ kennen lernen mußte. Es bedurfte in meinen Verhandlungen mit den Leitern dieser Hoftheater einiger Zeit, ehe ich aus den von ihnen hierbei angewendeten Kniffen erlah, daß es ihnen nicht allein darum zu thun war, mein Werk nicht geben zu dürfen, sondern auch zu verhindern, daß es auf anderen Theatern gegeben werde. Sie würden daraus deutlich ersehen müssen, daß es sich hierbei um eine wirkliche Tendenz handelt, und offenbar über das Erscheinen eines neuen Werkes von mir ein wahrer Schrecken empfunden wurde. Vielleicht unterhält es Sie, auch hierüber einmal etwas Näheres aus dem Bereiche meiner Erfahrungen zu vernehmen.



so schwierige Wagniß einer Übersiedelung meiner Opern nach so reich glaube betreiben zu müssen, da meine künstlerische Bedrängung nicht einmal in der Heimath anerkannt sei? — Dieses Entschien erschwert sich nun aber um so mehr, als ich wirklich meine neuen Arbeiten keinem Theater anbiete, sondern im Gegentheil mit Vorbehalt muß, bisher noch nie für nöthig gehaltene Bedingungen an etwa gewünschte Einwilligung zur Aufführung eines neuen Liedes zu knüpfen, nämlich die Erfüllung von Forderungen, welche mich zu wirklich korrekten Darstellung desselben versichern sollen\*. Und so mit berührte ich denn nun die ernstlichste Seite des nachtheiligen Erfolges der Einmischung des jüdischen Wesens in unsere Kunstzustände.

In jenem Aufsatze über das Judenthum zeigte ich schließe, daß es die Schwache und Unfähigkeit der nachbeethovenischen Periode unserer deutschen Musikproduktion war, welche die Einmischung der Juden in dieselbe zuließ: ich bezeichnete alle diejenigen unserer Musikanten, welche in der Verwischung des großen plastischen Styles Beethovers die Ingredienzien für die Zubereitung der neueren gestaltungslosen leichteren, mit dem Anscheine der Solidität matt sich übertünchenden Manier fanden, und in dieser nun ohne Leben und Streben ausduseligen Behagen so weiter hin komponirten, als in dem von uns geschilderten Musikjudenthum durchaus mitintegriren, möchten sie sich Nationalität angehören, welcher sie wollten. Diese eigenthümliche Gemeinde ist es, welche gegenwärtig so ziemlich Alles in sich hat, was Musik komponirt und — leider auch! — dirigirt. Ich glaube, daß Manche von ihnen durch meine Kunstschriften ehrlich konsternirt und erschreckt worden sind: ihre redliche Verwirrung und Verroheit war es, welcher die Juden, im Zorn über meinen obigen Artikel

\*) Nur dadurch, daß ich, für jetzt aus nothgedrungenen Rücksichten, meinen Verleger, diese Forderungen fallen ließ, konnte ich neuerdings dem Dresdener Hoftheater zur Vornahme der Aufführung meiner „Nacht- sänger“ bewegen.

ich bemächtigten, um jede anständige Diskussion meiner anderweitigen theoretischen Thesen sofort abzuschneiden, da zu der Möglichkeit einer solchen von Seiten ehrlicher deutscher Musiker anfänglich sich beachtenswerthe Ansätze zeigten. Mit den paar genannten Schlagwörtern ward jede befruchtende, erklärende, läuternde und bildende Erörterung und gegenseitige Verständigung hierüber niedergehalten. — Derselbe schwächliche Geist lebte nun aber, in Folge der Verwüstungen, welche die Hegel'sche Philosophie in den zu abstrakter Meditation so geneigten deutschen Köpfen angerichtet hatte, auch auf diesem, wie auf dem zum gehörigen Gebiete der Ästhetik, nachdem Kant's große Idee, von Schiller so geistvoll zur Begründung ästhetischer Ansichten über das Schöne benutzt, einem müßigen Durcheinander von dialektischen Nichtsiglichkeiten Platz hatte machen müssen. Selbst von dieser Seite traf ich jedoch anfänglich auf eine Neigung, mit redlichem Willen auf die in meinen Kunstschriften niedergelegten Ansichten einzugehen. Jenes erwähnte Libell des Dr. Hanslick in Wien über das „Musikalisch-Schöne“, wie es mit bestimmter Absicht verfaßt worden, ward aber auch mit rößter Hast schnell zu solcher Berühmtheit gebracht, daß es einem utartigen, durchaus blonden deutschen Ästhetiker, Herrn Bischer, welcher sich bei der Ausführung eines großen Systems mit dem Artikel „Musik“ herumzuplagen hatte, nicht wohl zu verdenken war, wenn er sich der Bequemlichkeit und Sicherheit wegen mit dem so sehr gepriesenen Wiener Musikästhetiker assoziirte: er überließ ihm die Ausführung dieses Artikels, von dem er Nichts zu verstehen bekannte, für sein großes Werk\*). So saß denn die musikalische Judenthümlichkeit mitten im Herzen eines vollblutig germanischen System's der Ästhetik, was sich zur Vermehrung der Berühmtheit seines Schöpfers um so mehr beitrug, als es jetzt überlaut in den Zeitungen gepriesen, seiner großen Wichtigkeit wegen aber von Niemand gelesen ward. Unter der

---

\*) Dieses theilte mir Herr Professor Bischer einst selbst in Zürich mit: welchem Verhältniß die Mitarbeit des Herrn Hanslick als eine persönliche und unmittelbare herbeigezogen wurde, ist mir unbekannt geblieben.

wie ernstlich es vermieden wird, auf diejenigen meine einzugehen, zu welchen ich in diesem Betreff geworden bin.

Ich erwähnte, wie anfänglich, ehe die so sonderlich verheimlichende Agitation der Juden gegen mich zu einer ehrlich deutsch geführten Behandlung und mir in meinen Kunstschriften niedergelegten Ansichten wir an, jene Agitation wäre nun nicht hätte, wie billig, sich ebenfalls offen und ehrlich Veranlassung beschränkt, so hätten wir uns wohl zu nach der Analogie gleichartiger Vorgänge im unermesslichen Kulturleben, die Sache sich gestaltet haben würde. In der optimistischen Meinung, daß hierbei sehr Viel herabzuwählen wohl aber wäre Etwas zu erwarten gewesen, und Nichts Anderes, als das eingetretene Resultat. Verstehe ich, wie für die poetische Litteratur, auch für die Wissenschaft der Sammlung eingetreten, um die Hinterlassenen gleichlichen Meister, welche in dicht an einander sich die große deutsche Kunstwiedergeburt selbst darstellen, gut der Nation, der Welt verwerthen zu sollen.

iese Werwerthung sich bestimmen würde, das war die Frage. Am entscheidendsten gestaltete sie sich für die Musik: denn hier war namentlich durch die letzten Perioden des Beethoven'schen Schaffens eine ganz neue Phase der Entwicklung dieser Kunst eingetreten, welche alle von je bisher gehegten Ansichten und Annahmen durchaus überbot. Die Musik war unter der Führung der italienischen Gesangsmusik zur Kunst der reinen Annehmlichkeit geworden: die Fähigkeit, die gleiche Bedeutung der Kunst Dante's und Michel Angelo's zu geben, leugnete man damit durchaus ab, und verwies sie somit in einen offenbar niedrigeren Rang der Künste überhaupt. Es war daher aus dem großen Beethoven eine ganz neue Erkenntniß des Wesens der Musik zu gewinnen, die Wurzel, aus welcher sie gerade zu dieser Höhe und Bedeutung erwachsen, sinnvoll durch Bach auf Palestrina zu verfolgen, und somit ein ganz anderes System für ihre ästhetische Beurtheilung zu begründen, als dasjenige, in konnte, welches sich auf die Kenntnißnahme einer von diesen Meistern weit abliegenden Entwicklung der Musik stützte.

Das richtige Gefühl hiervon war ganz instinktiv in den deutschen Musikern dieser Periode lebendig, und ich nenne Ihnen hier Robert Schumann als den sinnvollsten und begabtesten dieser Musiker. An dem Verlaufe seiner Entwicklung als Komponist läßt sich recht ersichtlich der Einfluß nachweisen, welchen die von mir bezeichnete Einmischung des jüdischen Wesens auf unsere Kunst ausübte. Vergleichen Sie den Robert Schumann der ersten, und den der zweiten Hälfte seines Schaffens: dort plastischer Gestaltungstrieb, hier verfließen in schwülstige Fläche bis zur geheimnißvoll sich ausnehmenden Seichtigkeit. Dem entspricht es, daß Schumann in dieser zweiten Periode misgünstig, mürrisch und verbroffen auf Diejenigen blickte, welchen er in seiner ersten Periode als Herausgeber der „Neuen Zeitschrift für Musik“ so warm und deutsch liebenswürdig die Hand ge-

Ich nicht in der Meinung, ich könnte der Vollständigkeit dieses Essays noch in Etwas Abbruch thun. Da nun andererseits meine Darstellung des Verlaufes dieser eigenthümlichen Kulturangelegenheiten im deutschen Geistes zu besagen scheint, dieses sei das Ergebniß der zu meinen früheren Artikel unter den Juden hervorgerufenen Agitation, so läge Ihnen vielleicht auch die neue verwunderungsvolle Frage nach nicht fern, warum ich denn durch jene Herausforderung gerade die Agitation als Reaktion hervorgerufen hätte?

Ich könnte mich hierfür damit entschuldigen, daß ich zu den Angriffen nicht durch Erwägung der „causa finalis“, sondern durch den Antrieb der „causa efficiens“ (wie der Philosoph hat es ausgedrückt) bestimmt worden sei. Gewiß hatte ich schon bei der Fassung und Veröffentlichung jenes Aufsatzes Nichts weniger als als den Einfluß der Juden auf unsere Musik mit Aussicht auf noch zu bekämpfen: die Gründe ihrer bisherigen Erfolge waren damals bereits so klar, daß es mir jetzt, nach über achtzehn Jahren, gewissermaßen zur Genugthuung dient, durch die Wiederholung desselben dieses bezeugen zu können. Was ich damit bezweckte, könnte ich daher nicht klar bezeichnen, dagegen nur darauf berufen, daß die Einsicht in den unvermeidlichen Verfall der Musikzustände mir die innere Nothigung zur Bezeichnung der Ursachen davon auferlegte. Vielleicht lag es aber doch auch meinem Gewissen nahe, eine hoffnungreiche Annahme noch damit zu verbinden und enthüllt Ihnen die Schlußapostrophe des Aufsatzes, mit welcher ich mich an die Juden selbst wende.

Wie nämlich von humanen Freunden der Kirche eine bessere Reform derselben durch Berufung an den unterdrückten niederen Volksstand als möglich gedacht worden ist, so sagte auch ich die großen Gabungen des Herzens wie des Geistes in das Auge, die aus der Kreise der jüdischen Sozietät mir selbst zu wahrer Erquickung gekommen sind. Gewiß bin ich auch der Meinung, daß nicht das eigentliche deutsche Wesen von dorthier bedrückt, in noch

schrecklicherem Maaße auf dem geist- und herzvollen Juden selbst lastet. Mich dünkt es, als ob ich damals Anzeichen davon wahrnahm, daß meine Anrufung Verständniß und tiefe Erregung hervorgerufen hatte. Ist Abhängigkeit in jeder Lage ein großes Übel und Hinderniß der freien Entwicklung, so scheint die Abhängigkeit der Juden unter sich aber ein knechtisches Elend von alleräußerster Härte zu sein. Es mag dem geistreichen Juden, da man nun einmal nicht nur mit uns, sondern in uns zu leben sich entschlossen hat, von der aufgeklärteren Stammgenossenschaft Vieles gestattet und nachgesehen werden: die besten, so sehr erheiternden Juden-anekdoten werden von ihnen uns erzählt; auch nach anderen Seiten hin, über uns, wie über sich, kennen wir sehr unbefangene, und somit jedenfalls erlaubt dünkende Auslassungen von ihnen. Aber einen vom Stamme Geächteten in Schutz zu nehmen, das muß jedenfalls den Juden als geradesweges todeswürdiges Verbrechen gelten. Mir sind hierüber rührende Erfahrungen zu Theil geworden. Um Ihnen aber diese Tyrannei selbst zu bezeichnen, diene ein Fall für viele. Ein offenbar sehr begabter, wirklich talent- und geistvoller Schriftsteller jüdischer Abkunft, welcher in das eigenthümlichste deutsche Volksleben wie eingewachsen erscheint, und mit dem ich längere Zeit auch über den Punkt des Judenthumes mannigfach verkehrte, lernte späterhin meine Dichtungen: „Der Ring des Nibelungen“ und „Tristan und Isolde“ kennen; er sprach sich darüber mit solch' anerkennender Wärme und solch' deutlichem Verständnisse aus, daß die Aufforderung meiner Freunde, zu welchen er gesprochen hatte, wohl nahe lag, seine Ansicht über diese Gedichte, welche von unseren litterarischen Kreisen so auffallend ignorirt würden, auch öffentlich darzulegen. Dieß war ihm unmöglich! —

Begreifen Sie, verehrte Frau, aus diesen Andeutungen, daß, wenn ich auch dießmal nur Ihrer Frage nach dem räthselhaften Grunde der mir widerfahrenden Verfolgungen, namentlich der Presse, antwortete, ich meiner Antwort dennoch vielleicht nicht diese, fast ermüdende,

Ausdehnung gegeben haben würde, wenn nicht auch heute zu allerdings fast kaum auszusprechende, im tiefsten Sinne nur Hoffnung mich dabei angeregt hätte. Wollte ich die'st ein druck geben, so durste ich sie vor Allen nicht auf eine so Verheimlichung meines Verhältnisses zu dem Judenthume erscheinen lassen: diese Verheimlichung hat zu der Verwirrung getragen, in welcher sich heute fast jeder für mich theils Freund mit Ihnen befindet. Habe ich hierzu durch jenen Pseudonym Anlaß, ja dem Feinde das strategische Mittel zu Bekämpfung an die Hand gegeben, so mußte ich nun auch zu Freunde Dasselbe enthüllen, was Jenen nur zu wohl bekannt. Wenn ich annehme, daß nur diese Offenheit auch Freunde zu lichen Laager, nicht sowohl mir zuführen, als zum eigenen für ihre wahre Emanzipation stärken könne, so ist es nur zu verzeihen, wenn ein umfassender kulturhistorischer Gedanke Beschaffenheit einer Illusion verdeckt, welche unwillkürlich mein Herz schmeichelt. Denn über Eines bin ich mir klar: der Einfluß, welchen die Juden auf unser geistiges Leben gehabt haben, und wie er sich in der Ablenkung und Fälschung höchsten Kulturtendenzen kundgibt, nicht ein bloßer, etwa nur logischer Zufall ist, so muß er auch als unläugbar und anerkannt werden. Ob der Verfall unserer Kultur durch eine same Auswerfung des zersetzenden fremden Elementes auf werden könne, vermag ich nicht zu beurtheilen, weil hierzu gehören müßten, deren Vorhandensein mir unbekannt ist. Gegen dieses Element uns in der Weise assimilirt werden, mit uns gemeinschaftlich der höheren Ausbildung unserer menschlichen Anlagen zureise, so ist es ersichtlich, daß nicht die bedung der Schwierigkeiten dieser Assimilation, sondern nur die Aufdeckung derselben hierzu förderlich sein kann. Sollte es unserer neuesten Ästhetik nach, so harmlos annehmlichen Gebilde Musik aus von mir eine ernste Anregung hierzu gegeben worden

Es würde dieß vielleicht meiner Ansicht über die bedeutende Bedeutung der Musik nicht ungünstig erscheinen; und jedenfalls würden die hochverehrte Frau, hierin eine Entschuldigung dafür erkennen lassen, daß ich Sie so lange von diesem anscheinend so abstrusen Thema unterhielt.

Tribschen bei Luzern, Neujahr 1869.

Richard Wagner.

---





# Über das Dirigiren

(1869).

**Motto nach Goethe:**

„Fliegenschauz' und Mäddennaf'  
Mit euren Anverwandten,  
Frosch im Laub und Grill' im Gras,  
Ihr seid mir Musikanten!“



**M**it dem Folgenden beabsichtige ich meine Erfahrungen und Beobachtungen auf einem Felde der musikalischen Wirksamkeit mitzutheilen, welches bisher für die Ausübung nur der Routine, für die Beurtheilung aber der Kenntnißlosigkeit überlassen blieb. Ich werde für mein eigenes Urtheil über die Sache mich nicht auf die Dirigenten selbst, sondern auf die Musiker und Sänger berufen, weil diese allein das richtige Gefühl dafür haben, ob sie gut oder schlecht dirigirt werden, worüber sie allerdings nur dann sich aufklären können, wenn sie, was eben nur sehr ausnahmsweise geschieht, einmal gut dirigirt werden. Hierfür gedenke ich nicht mit der Aufstellung eines Systemes, sondern durch Aufzeichnung einer Reihenfolge von Wahrnehmungen zu verfahren, welche ich gelegentlich fortzusetzen mir vorbehalte.

Unstreitig kann es den Tonsetzern nicht gleichgiltig sein, in welcher Weise vorgetragen ihre Arbeiten dem Publikum zu Gehör kommen, da dieses sehr natürlich erst durch eine gute Aufführung von einem Musikwerke den richtigen Eindruck erhalten kann, während es den durch eine schlechte Aufführung hervorgebrachten unrichtigen Eindruck als solchen nicht zu erkennen vermag. Wie es nun aber um die allermeisten Aufführungen nicht nur von Opern, sondern auch von Konzertmusikwerken in Deutschland steht, wird Manchem zu Bewußtsein

der Kunstinstitute ganz in dem Maße Kenntnißlos  
ausgeführt, als die Anforderungen an die Orchester  
bedeutender geworden sind. Als die höchsten  
Orchester in einer Mozart'schen Partitur enthalten  
der Spitze desselben der eigentliche deutsche Kapell-  
Mann von gewichtigem Ansehen (mindestens am  
despotisch, und namentlich grob. Als letzter dieser  
mir Friedrich Schneider in Dessau bekannt.  
Frankfurt gehörte noch zu ihr. Was diese Männer,  
welche man in ihrem Verhalten zur neueren Musik  
bezeichnen hatte, in ihrer Art Tüchtiges zu leisten  
ich noch vor etwa acht Jahren durch eine  
„Lohengrin“ in Karlsruhe unter der Leitung des  
Strauß. Dieser höchst würdige Mann stand offi-  
zieller Scheu und Befremdung vor meiner Partitur;  
trug sich nun eben auch auf die Leitung des Orche-  
ster nicht präziser und kräftiger zu denken war; man  
Alles, wie einem Manne, der keinen Spaß versteht  
in den Händen hat. Merkwürdiger Weise war dies  
der einzige mir vorgekommene namhafte Dirigent,  
Feuer hatte; seine Tempi waren oft eher über-  
eilt.

komplizirteren neueren Orchestermusik für die Bildung der Orchester endlich ungeeignet machen mußte, war zuvörderst eben ihre alte Gewöhnung im Betreff der früher nöthig oder genügend dünkenden Besetzung derselben, wofür man sich genau nur nach den dargebotenen Aufgaben gerichtet hatte. Mir ist kein Beispiel bekannt geworden, daß irgendwo in Deutschland der Etat eines Orchesters aus Rücksicht auf die Erfordernisse der neueren Instrumentation grundsätzlich umgestaltet worden wäre. Nach wie vor rücken in den großen Orchestern die Musiker nach dem Anciennitätsgesetze zu den Stellen der ersten Instrumente herauf, und nehmen folgerichtig erst bei eingetretener Schwächung ihrer Kräfte die ersten Stimmen ein, während die jüngeren und tüchtigeren Musiker an den zweiten sitzen, was besonders bei den Blasinstrumenten sehr nachtheilig bemerkbar wird. Ist es nun wohl in neuerer Zeit einsichtigen Bemühungen, und namentlich auch der bescheidenen Erkenntniß der betreffenden Musiker selbst zu verdanken, daß diese Übelstände sich immer mehr vermindern, so hat hingegen ein anderes Verfahren zu andauernd nachtheiligen Folgen geführt, nämlich in der Besetzung der Streichinstrumente. Hier wird ohne alles Besinnen fortwährend die zweite Violine, vor Allem aber die Bratsche aufgeopfert. Dieses letztere Instrument wird überall zum allergrößten Theile von invalid gewordenen Geigern, oder auch von geschwächten Bläsern, sobald diese irgend einmal auch etwas Geige gespielt haben, besetzt; höchstens sucht man einen wirklich guten Bratschisten an das erste Pult zu bringen, namentlich der hie und da vorkommenden Soli wegen; doch habe ich auch erlebt, daß man für diese sich mit dem Vorspieler der ersten Violine aushalf. Mir wurde in einem großen Orchester von acht Bratschisten nur ein einziger bezeichnet, welcher die häufigen schwierigen Passagen in einer meiner neueren Partituren korrekt ausführen konnte. Das hiermit erwähnte Verfahren war nun, wie es aus humanen Rücksichten zu entschuldigen war, von dem Charakter der früheren Instrumentation, nach welchem die Bratsche meist nur zur Ausfüllung der Begleitung gebraucht wurde,

eingegeben, und fand auch bis in die neuesten Zeiten eine gerechtfertigung durch die unwürdige Instrumentirungsweise der französischen Opernkomponisten, deren Werke ja einen rechtlich beliebten Bestandtheil des deutschen Opernrepertoir's ausmachen auf diese Lieblingsopern auch von den großen Theatermännern nach dem rühmlichen Geschmade ihrer Höfe, am allermeisten wird, so ist es auch nicht zu verwundern, daß Anforderungen sich auf diesen Herren durchaus unbeliebte Werke begründen, die nur dann durchzusetzen sein würden, wenn der Kapellmeister ein Mann von Gewicht und ernstem Ansehen wäre, und namentlich selbst recht ordentlich wüßte, was für ein Orchester nöthig ist. Dieses Letztere entging nun größtentheils älteren Kapellmeistern; ihnen entging namentlich auch die Erkenntniß der Nothwendigkeit, die Saiteninstrumente unserer Orchester, bei der so sehr gesteigerten Anzahl und Verwendung der Blasinstrumente im entsprechenden Maße zu vermehren; denn was auch ne in dieser Hinsicht nothdürftig geschah, da das Misverhältniß doch gar zu offenbar wurde, genugte nie, um hierin die so hochdeutschen Orchester auf gleiche Höhe mit den französischen zu bringen, welchen sie in der Stärke und Tüchtigkeit der Violinen, und namentlich auch der Violoncelle, durchweg noch nachstehen.

Was nun jenen Kapellmeistern vom alten Schrot entgegen zu erkennen und auszuführen war, ist jetzt die erste und rechte Aufgabe der Dirigenten neueren Datum's und Stiles gewesen. Dabei aber gefordert, daß diese den Intendanten nicht gefährlich wurde; daß namentlich auf sie nicht die wuchtvolle Autorität der „Köpfe“ der früheren Zeit überging.

Es ist wichtig und lehrreich zu ersehen, wie diese neueren Dirigenten, welche jetzt das gesammte deutsche Musikwesen in Amt und Würden gelangte. — Da wir zunächst dem Besten großen und kleinen Hoftheater, sowie der Theater überhaupt, die Erhaltung von Orchestern zu verdanken haben, müssen wir es

gefallen lassen, daß durch die Direktionen dieser Theater der deutschen Nation diejenigen Musiker bezeichnet werden, welche sie für berufen halten, oft halbe Jahrhunderte hindurch die Würde und den Geist der deutschen Musik zu vertreten. Die meisten dieser so beförderten Musiker müssen wissen, wie sie zu dieser Auszeichnung kamen, da an den wenigsten unter ihnen es für das ungeübte Auge ersichtlich ist, durch welche Verdienste sie dazu gelangten. Der eigentliche deutsche Musiker erreichte diese „guten Posten“, als welche sie von ihren Patronen wohl einzig betrachtet wurden, zumeist durch die einfache Anwendung des Gesetzes der Trägheit: man rückte aufwärts, schubweise. Ich glaube, daß das große Berliner Hoforchester seine meisten Dirigenten auf diesem Wege erhalten hat. Mitunter ging es jedoch auch sprungweise her: ganz neue Größen gediehen plötzlich unter der Protektion der Kammerfrau einer Prinzessin u. s. w. Von welchem Nachtheile diese autoritätslosen Wesen für die Pflege und Bildung unserer allergrößten Orchester und Operntheater geworden sind, ist nicht genug zu ermessen. Gänzlich verdienstlos, konnten sie sich in ihrer Stellung nur durch Unterwürfigkeit gegen einen kenntnißlosen, gewöhnlich aber allesverstehenden obersten Chef, sowie durch eine schmeichelnde Anbequemung an die Forderungen der Trägheit gegen die ihnen untergebenen Musiker behaupten. Durch Preisgebung aller künstlerischen Disziplin, zu deren Aufrechterhaltung sie andererseits gar nicht befähigt waren, sowie durch Nachgiebigkeit und Gehorsam gegen jede unsinnige Zumuthung von oben, schwangen sich diese Meister sogar zu allgemeiner Beliebtheit auf. Jede Schwierigkeit des Studiums ward mit einer salbungsvollen Berufung auf den „alten Ruhm der M. M. Kapelle“ unter gegenseitigem Schmunzeln überwunden. Wer bemerkte es nun, daß die Leistungen dieses ruhmreichen Institutes von Jahr zu Jahr tiefer sanken? Wo waren die wirklichen Meister, diese zu beurtheilen? Gewiß nicht unter den Rezensenten, welche nur bellen, wenn ihnen der Mund nicht zugestopft wird; auf dieses Stopfen aber verstand man sich allseitig.

In neueren Zeiten werden nun diese Dirigentenstellen aber auch



durch besonders Berufene besetzt: man läßt, je nach Bedarf, in Stimmung der obersten Direktion, von irgend woher einen oder zwei Routinier kommen; und dieß geschieht, um der Trägheit der gewöhnlichen Kapellmeister eine „aktive Kraft“ einzupflanzen. Dieß sind die Leute, welche in vierzehn Tagen eine Oper „herausbrachten“ und stark zu „streichen“ verstehen, und den Sängerinnen effectvolle Stellen in fremde Partituren hineinkomponiren. Einer solchen Gattung verdankt die Dresdener Hofkapelle einen ihrer rüstigsten Dirigenten.

Aber auch nach wirklichem Ruße wird zu Zeiten ausgegraben, und müssen „musikalische Größen“ herbeigezogen werden. Die Theater haben keine solche aufzuweisen: aber die Singakademien und Konzertsäle liefern deren welche, namentlich nach den Anpreisungen der Redakteure der großen politischen Zeitungen, ziemlich alle zwei bis drei Jahre. Dieß sind nun unsere heutigen Musikbanquier's, wie sie aus der Zeit Mendelssohn's hervorgegangen sind, oder durch dessen Proklamirung in die Welt empfohlen wurden. Das war nun allerdings ein anderer Typus von Menschen als die hilflosen Nachwüchse unserer alten Söpie, — im Orchester oder beim Theater aufgewachsene Musiker, sondern: den neu gegründeten Konservatorien wohlanständig aufgezogen, in der Harmonik und Psalmen komponirend, und den Proben der Abonnementskonzerte zuhörend. Auch im Dirigiren hatten sie Unterricht bekommen, und besaßen zu dem eine elegante Bildung, wie sie bisher bei uns gar nicht vorgekommen war. An Grobheit war jetzt gar nicht mehr zu denken; und was bei unseren armen eingeborenen Kapellmeistern eine ängstliche, selbstvertrauenslose Bescheidenheit war, äußerte sich bei ihnen als guter Ton, zu welchem sie außerdem durch ihre etwas höhere Bildung und Stimmung unserem ganzen deutsch-jöppischen Gesellschaftsweien einen guten Einfluß auf unsere Orchester ausgeübt haben: gewiß ist das Stöckische und Tölpelhafte hier verschwunden, und manches Dämon des eleganten Vortrage seitdem besser beachtet und ausgebildet worden. Ihnen war das neuere Orchester bereits viel geläufiger, denn in der

Beziehung verdankte dieses ihrem Meister Mendelssohn eine besonders sarte und feinsinnige Ausbildung auf dem Wege, welchen bis dahin Weber's herrlicher Genius zuerst neu erfinderisch betreten hatte.

Sunächst fehlte diesen Herren aber Eines, um der nöthigen Neugestaltung unserer Orchester und der mit ihnen verbundenen Institute förderlich zu sein: — Energie, wie sie nur ein auf wirklich eigener Kraft beruhendes Selbstvertrauen geben kann. Denn leider war hier Alles, Ruf, Talent, Bildung, ja Glaube, Liebe und Hoffen, künstlich. Jeder von ihnen hat so viel mit sich, und mit der Schwierigkeit seine künstliche Stellung zu behaupten, zu thun, daß er an das Allgemeine, Zusammenhangvolle, Konsequente und Neugestaltende nicht denken kann, weil dieses ihn, ganz richtig, auch eigentlich gar nichts angeht. Sie sind in die Stellung jener alten schwerschrötigen deutschen Meister eben nur getreten, weil diese gar zu tief herabgekommen und unfähig geworden waren, die Bedürfnisse der neueren Zeit und ihres Kunststiles zu erkennen; und es scheint, daß sie sich in dieser Stellung nur wie eine Übergangsperiode ausfüllend empfinden, während sie mit dem deutschen Kunstideale, dem wieder alles Edle doch einzig zustrebt, nichts Rechtes anzufangen wissen, weil es ihnen im tiefsten Grunde ihrer Natur fremd ist. So verfallen sie schwierigen Anforderungen der neueren Musik gegenüber auch nur auf Auskunfts-mittel. Meyerbeer war z. B. sehr delikat; er bezahlte aus seiner Tasche einen neuen Flötisten, der ihm in Paris eine Stelle gut blasen sollte. Da er recht gut verstand, was auf einen glücklichen Vortrag ankommt, außerdem reich und unabhängig war, hätte er für das Berliner Orchester von außerordentlicher Verdienstlichkeit werden können, als ihn der König von Preußen als Generalmusikdirektor dazu berief. Hierzu war nun gleichzeitig aber auch Mendelssohn berufen, dem es doch wahrlich nicht an ungewöhnlichsten Kenntnissen und Begabungen fehlte. Gewiß stellten sich Beiden dieselben Hindernisse entgegen, welche eben alles Gute in diesem Bereiche bisher gehemmt haben: allein, diese eben sollten sie hinwegräumen, denn dazu waren sie, wie nie Andere wieder,

Aus dem Überblicke der Eigenschaften der älteren, wie dieser neuesten Spezies von Kapelldirektoren erhellt es, daß von ihnen für die Zukunft nicht viel zu erwarten stehen kann. Dagegen ist einer guten Fortbildung derselben bisher immer Musikern selbst ausgegangen, was sich sehr erklärten Ausbildung der technischen Virtuosität herbeiführen, welchen die Virtuosen der verschiedenen Instrumente gebracht haben, ist ganz unläugbar; er würde voll wenn die Dirigenten Das gewesen wären, was sie solchen Umständen, sein sollten. Dem zöphischen alten Kapellmeisterthumes, den stets um ihre Heraufgeschobenen, oder durch Kammerfrauen empfohlen u. s. w., wuchs der Virtuose natürlich sogleich über spielte im Orchester dann etwa die Rolle der Priester Theater. Der elegante Kapellmeister neuesten Schattens dagegen mit dem Virtuosen, was in mancher Beziehung war, jedenfalls aber nur dann zu einem ganz des Ganzen geführt hätte, wenn eben das Herz wahren deutschen Musikwesens von diesen Herren zu allernächst ist aber hervorzuheben. daß

vämlich, ungefähr wie bei der Astronomie die Anwendung der Mathe= natik auf diese, so hier die Anwendung der Musik auf die drama= tische Kunst. Hätten sie diese, namentlich den dramatischen Gesang und Ausdruck richtig verstanden, so wäre ihnen von diesem Verständ= niß aus wieder ein Licht über den Vortrag des Orchesters, namentlich bei den Werken der neuen deutschen Instrumentalmusik, aufgegangen. Meine besten Anleitungen im Betreff des Tempo's und des Vortrages Beethoven'scher Musik entnahm ich einst dem seelenvoll sicher accen= tuirten Gesange der großen Schröder-Devrient; es war mir either z. B. unmöglich, die ergreifende Kadenz der Hoboe im ersten Satz der C-moll-Symphonie



so verlegen herunterblasen zu lassen, wie ich dieß sonst noch nie anders gehört habe; ja, ich empfand nun, von dem mir aufgegangenen Vortrage dieser Kadenz aus zurückgehend, auch, welche Bedeutung und welcher Ausdruck bereits an der entsprechenden Stelle dem als Fermate ausgehaltenen



der ersten Violine zu geben sei, und aus dem rührend ergreifenden Eindrücke, den ich von diesen zwei so unscheinbar dünkenden Punkten her gewann, ging mir ein den ganzen Satz belebendes neues Ver= ständniß auf. — Dieß hier nur beiläufig anführend, will ich zunächst bloß angedeutet haben, welche Wechselwirkung zur Vervollständigung der höheren musikalischen Bildung im Betreff des Vortrages dem Dirigenten geboten wäre, wenn er seine Stellung zum Theater, welchem er an und für sich Amt und Würde verdankt, richtig verstünde.

als eben vom Theater.

Um nun beurtheilen zu können, was ein Konzert- und Singakademie Dirigent im Theater müssen wir ihn zunächst dort aufsuchen, wo er es und wo sich sein Ruf als „gediegener“ deutscher hat. Wir müssen ihn als Konzertdirigenten beo-

Von dem Orchestervortrag unserer Klassiker ist mir aus meiner frühesten Jugend ein auffälliges Unbefriedigung verblieben, welchen ich, sobald ich Zeit einem solchen Vortrage bewohnte, stets wieder nur am Klaviere, oder bei der Lesung der Partitur seelenvoll belebt erschienen, erkannte ich dann meistens ganz unbeachtet schlachtig an den Zuhörern, mentlich war ich über die Mächtigleit der Mozart'staunt, die ich mir zuvor so gefühlvoll belebt eine Gründe hiervon habe ich mir erst später klar gemacht eingehend in meinem „Bericht über eine in Wg

haften deutschen Musikonservatoriums, im strengsten Sinne des Wortes, wonach in ihm die genaue Tradition des ächten, von den Meistern selbst ausgeübten Vortrages unserer klassischen Musik durch stete lebendige Fortführung aufbewahrt worden wäre, was natürlich wiederum voraussetzen lassen müßte, daß diese Meister dort selbst dazu gelangt wären, ihre Werke ganz nach ihrem Sinne aufzuführen. Diese Voraussetzung, wie das darauf sich gründende Ergebnis, hat sich leider der deutsche Kultursinn entgehen lassen, und wir sind nun auf die Einfälle jedes einzelnen Dirigenten dafür angewiesen, was dieser etwa von dem Tempo oder dem Vortrage eines klassischen Musikstückes halte, um uns über den Geist desselben zu orientiren.

In meiner Jugendzeit wurden in den berühmten Leipziger Gewandhaus-Konzerten diese Stücke einfach gar nicht dirigirt; sondern unter dem Vorspiele des damaligen Konzertmeisters Matthäi wurden sie, etwa wie die Ouvertüren und Entreakte im Schauspiele, abgespielt. Von störender Individualität des Dirigenten war hier somit gar nichts zu vermerken; außerdem wurden die, an sich keine großen technischen Schwierigkeiten darbietenden Hauptwerke unserer klassischen Instrumentalmusik alle Winter regelmäßig durchgespielt: sie gingen daher recht glatt und präzise; man sah, das Orchester, welches sie genau kannte, freute sich der alljährlichen Wiederbegrüßung der Lieblingswerke.

Nur mit Beethoven's neunter Symphonie wollte es durchaus nicht gehen; dennoch gehörte es zum Ehrenpunkte, auch diese jedes Jahr mit aufzuführen. — Ich hatte mir die Partitur dieser Symphonie selbst kopirt, und ein Klavierarrangement zu zwei Händen davon ausgearbeitet. Wie erstaunt war ich, von der Aufführung derselben im Gewandhause nur die allerkonfusesten Eindrücke zu erhalten, ja durch diese endlich mich so sehr entmuthigt zu fühlen, daß ich mich vom Studium Beethoven's, über welchen ich hierdurch völlig in Zweifel gerathen war, für einige Zeit gänzlich abwendete. Sehr belehrend war es nun aber für mich, daß auch mein späteres wahres Gefallen an den Mozart'schen Instrumentalwerken erst dann angeregt wurde,

ich, was hier das Geheimniß der glücklichen Lösung machte. Das Orchester hatte eben gelernt, in jeder hoven'sche Melodie zu erkennen, welche öffentlich Leipziger Musikern damals ganzlich entgangen war; sang das Orchester.

Dies war das Geheimniß. Und hierzu war durch einen Dirigenten von besonderer Genialität Habeneck, welcher sich das große Verdienst dieß warb, hatte, nachdem er während eines ganzen Winter probiren gelassen, eben nur den Eindruck der Unergründlichkeit dieser Musik empfunden, von welchem Eindruck ist, ob ihn ebenfalls zu empfinden deutsche Dirigenten! Dieser bestimmte Jenen aber, die Enghörnte ein Jahr hindurch zu studiren, und demnach nicht eher bis das neue Beethoven'sche Melos jedem Musiker da diese eben Musiker vom rechten Gefühle für den trag waren, von jedem auch richtig wiedergegeben war Habeneck aber auch ein Musikdirektor vom alten Meister, und Alles gehorchte ihm.

Die Schönheit dieses Vortrages der neunten mir noch ganz unbeschreiblich. Um jedoch einen

habe ich, selbst durch die vorzüglichsten Orchester, es später ermöglichen können, die Stelle des ersten Satzes:



so vollendet gleichmäßig ausgeführt zu erhalten, wie ich dieß damals (vor dreißig Jahren) von den Musikern des Pariser Conservatoire-Orchesters hörte. An dieser einen Stelle ist es mir, bei oft in meinem späteren Leben erneueter Erinnerung, recht klar geworden, worauf es beim Orchestervortrag ankommt, weil sie die Bewegung und den gehaltenen Ton, zugleich mit dem Gesetze der Dynamik in sich schließt. Daß die Pariser diese Stelle genau so ausführen konnten, wie sie vorgeschrieben steht, darin bestand nämlich ihre Meisterschaft. Weder in Dresden, noch in London, an welchen beiden Orten ich später diese Symphonie aufführte, konnte ich dazu gelangen, sowohl den Bogenwechsel wie den Saitenwechsel der Streichinstrumentisten bei der aufsteigend sich wiederholenden Figur völlig unmerklich zu machen, noch weniger aber die unwillkürliche Accentuation beim Aufsteigen dieser Passage zu unterdrücken, weil dem gewöhnlichen Musiker es immer nahe liegt, beim Aufwärtssteigen stärker, wie im Gegensatz beim Abwärtsgehen schwächer zu werden. Mit dem vierten Takte der aufgezeichneten Stelle waren wir immer in ein Crescendo gerathen, wodurch dem nun mit dem fünften Takte eintretenden gehaltenen Ges unwillkürlich, ja nothwendig, ein bereits heftiger Accent zugeführt wurde, welcher hier der so eigenthümlichen tonischen Bedeutung dieser Note höchst nachtheilig ward. Welchen Ausdruck diese Stelle in dieser gemeinhin musizirenden Weise, gegen den durch ausdrückliche Vor-



nich, daß der Citerud der französischen Merode  
diesen idarber urfprünglichen Ausdruck hat ein sehr  
"Lanor en" bei der unternommen, ja er antwortet auf die  
Bewegung der aufstehenden Figur, mit ihrer  
unendlich gart gesungene längere Note Ges. welche  
gart gesungen antwortete, wie durch Häuser und  
lachen Mäxtern des Geistes erwachte, welcher nun  
und klar verständlich zu mir sprach

Diese erhabene Offenbarung aber hier des  
lassend, frage ich nur, meine künftigen praktischen  
laufend: auf welchem Wege ward es jenen Lärm  
so unfehlbar zu der Leistung dieser stehenden Musik  
Erstlich zunächst nur durch den gewissenhaftesten  
solchen Musikern zu eigen ist, welche sich nicht die  
gegenseitig Komplimente zu machen, sich nicht ein  
von selbst verstanden, sondern dem zunächst Unver  
stehen scheu und besorgt fühlen, und dem Schmeck  
herzukommen suchen, auf welcher sie zu Hause sind  
Seite der Technik. Der französische Musiker ist  
Schule, welcher er zunächst wesentlich angelehrt,  
herzflucht als die Musik für ihn nur durch den

sein: und das war das Zweite, was sich mir bei dieser Gelegenheit einprägte. Der alte Habeneck hatte hierfür gewiß keine abstrakt-ästhetische Inspiration, er war ohne alle „Genialität“: aber er fand das richtige Tempo, indem er durch anhaltenden Fleiß sein Orchester darauf hinleitete, das Melos der Symphonie zu erfassen.

Nur die richtige Erfassung des Melos' giebt aber auch das richtige Zeitmaaß an: beide sind unzertrennlich; eines bedingt das andere. Und wenn ich hiermit mich nicht scheue, mein Urtheil über die allermeisten Aufführungen der klassischen Instrumentalwerke bei uns dahin auszusprechen, daß ich sie in einem bedenklichen Grade für ungenügend halte, so gedenke ich dieß durch den Hinweis darauf zu erhärten, daß unsere Dirigenten vom richtigen Tempo aus dem Grunde nichts wissen, weil sie nichts vom Gesange verstehen. Mir ist noch kein deutscher Kapellmeister oder sonstiger Musikdirigent vorgekommen, der, sei es mit guter oder schlechter Stimme, eine Melodie wirklich hätte singen können; wogegen die Musik für sie ein sonderlich abstraktes Ding, etwas zwischen Grammatik, Arithmetik und Gymnastik Schwebendes ist, von welchem sehr wohl zu begreifen ist, daß der darin Unterrichtete zu einem rechten Lehrer an einem Konservatorium oder einer musikalischen Turnanstalt taugt, dagegen nicht verstanden werden kann, wie dieser einer musikalischen Aufführung Leben und Seele zu verleihen vermöchte.

Hierüber erlaube ich mir denn mit dem Folgenden weitere Mittheilungen des von mir Erfahrenen zu machen.

---

Will man Alles zusammenfassen, worauf es für die richtige Ausführung eines Tonstückes von Seiten des Dirigenten ankommt, so ist dieß darin enthalten, daß er immer das richtige Tempo angebe; denn die Wahl und Bestimmung desselben läßt uns sofort erkennen, ob

der Dirigent das Tonstück verstanden hat oder nicht. Das Tempo giebt guten Musikern bei genauerem Bekanntwerden mit dem Tonstück es fast von selbst auch an die Hand, den richtigen Takt dafür zu finden, denn jenes schließt bereits die Erkenntniß der Charakteren von Seiten des Dirigenten in sich ein. Wie wenig es aber ist, das richtige Tempo zu bestimmen, erhellt eben schon, daß nur aus der Erkenntniß des richtigen Vortrages in jeder Hinsicht auch das richtige Zeitmaaß gefunden werden kann.

Hierin fühlten die alten Musiker so richtig, daß sie, wie Haydn und Mozart, für die Tempobezeichnung meist sehr allgemein verfahren: „Andante“ zwischen „Allegro“ und „Adagio“, erdacht, um der einfachsten Steigerung der Grade fast Alles ihnen hierfür dünkende. Bei C. Bach finden wir endlich das Tempo allemal geradezu gar nicht bezeichnet, was im ächt musikalischen Sinne das Allernichtigste ist. Dieser nämlich sagte sich etwa: wer mein Tonstück nicht versteht, deren Charakter und Ausdruck herausfühlt, was soll dem noch solch' eine italienische Tempobezeichnung sagen? — Um aus meiner allereigensten Erfahrung zu sprechen, erzähle ich an, daß ich meine auf den Theatern gegebenen früheren Programme mit recht bereicherter Tempo-Angabe ausstattete, und diese noch durch Metronomen (wie ich vermeinte) unfehlbar genau fixirte. Bei nun von einem albernem Tempo in einer Aufführung, z. B. in „Lannhäuser“, hörte, vertheidigte man sich gegen meine Rekrimination jedesmal damit, auf das Gewissenhafteste meiner Metronom-Angabe gefolgt zu sein. Ich ersah hieraus, wie unsicher es mit der Tempomaterie in der Musik stehen müsse, und ließ fortan nicht nur den Metronomen aus, sondern begnügte mich auch für Angabe der Zeitmaasse mit sehr allgemeinen Bezeichnungen, meine Sorgfalt den Modifikationen dieser Zeitmaasse zuwendend, da von unsren Dirigenten so gut wie gar nichts wissen. Diese Allgemeinheit der Bezeichnung hat nun, wie ich erfahren habe, die Dirigenten wirklich wieder verbroffen und konfus gemacht, besonders da sie

ausgeführt sind, und nun die Herren, an die alten italienischen Schablonen gewöhnt, darüber irre werden, was ich z. B. unter „Mäßig“ verstehe. Diese Beschwerde kam mir neuerdings aus der Sphäre eines Kapellmeisters zu, welchem ich kürzlich es zu verdanken hatte, daß die Musik meines „Rheingold“, die zuvor unter einem von mir angeleiteten Dirigenten bei den Proben zwei und eine halbe Stunde ausfüllte, in den Aufführungen, laut Bericht der Augsburger „Allgemeinen Zeitung“, sich auf drei Stunden ausdehnte. Ähnlich meldete man mir einst zur Charakterisirung einer Aufführung meines „Tannhäuser“, daß die Ouvertüre, welche unter meiner Leitung in Dresden zwölf Minuten gedauert hatte, hier zwanzig Minuten währte. Hier ist allerdings von den eigentlichen Stümpfern die Rede, welche namentlich vor dem Allabreve-Takte eine ungemeine Scheu haben, und dafür stets sich an vier korrekte Normal-Viertelschläge per Takt halten, um an ihnen immer das Bewußtsein sich wach zu erhalten, daß sie wirklich dirigiren und für Etwas da sind. Wie diese Vierfüßler aus der Dorfkirche sich namentlich auch in unsere Operntheater verlaufen haben, mag Gott wissen.

Das „Schleppen“ ist dagegen nicht die Eigenschaft der eigentlichen eleganten Dirigenten der neueren Zeit, welche im Gegentheil eine fatale Vorliebe für das Herunter- oder Vorüberjagen haben. Hiermit hat es eine ganz besondere Bewandniß, welche das neueste, so allgemein beliebt gewordene, Musikwesen an sich fast erschöpfend zu charakterisiren geeignet wäre, weshalb ich denn auch hier etwas näher gerade auf dieses Merkmal desselben eingehen will.

Robert Schumann klagte mir einmal in Dresden, daß in den Leipziger Konzerten Mendelssohn ihm allen Genuß an der neunten Symphonie, durch das zu schnelle Tempo namentlich des ersten Satzes derselben, verdorben habe. Ich selbst habe Mendelssohn nur einmal in einer Berliner Konzertprobe eine Beethoven'sche Symphonie aufführen gehört: es war dieß die achte Symphonie (F dur). Ich bemerkte, daß er — fast wie nach Laune — hie und da ein Detail her-

ausgriff, und am deutlichen Vortrage desselben mit einer gewissen Obstinatien arbeitete, was diesem einen Detail so vortreflich zu Statte kam, daß ich nur nicht recht begriff, warum er dieselbe Aufmerksamkeit nicht auch anderen Nuancen zuwendete: im Ubrigen floß diese so unvergleichlich heitere Symphonie außerordentlich glatt und unterhalten dahin. Persönlich äußerte er mir einige Male im Betreff des Dirigirens, daß das zu langsame Tempo am meisten schade, und er dagegen immer empfehle, etwas lieber zu schnell zu nehmen; ein wahrhaft guter Vortrag sei doch zu jeder Zeit etwas Seltenes; man solle aber darüber täuschen, wenn man nur mache, daß nicht viel bemerkt werde, und dieß geschehe am besten dadurch, daß man nicht lange dabei aufhalte, sondern rasch darüber hinwegginge. Die eigentlichen Schüler Mendelssohn's müssen von dem Meister hienoch noch Mehreres und Genaueres vernommen haben; denn eine zu eben nur gegen mich geäußerte Ansicht kann es nicht gewesen sein: ich des Weiteren Gelegenheit hatte, die Folgen, wie endlich auch die Gründe jener Maxime kennen zu lernen.

Eine lebendige Erfahrung von den ersteren machte ich an dem Orchester der philharmonischen Gesellschaft in London; dieses hat Mendelssohn längere Zeit hindurch dirigirt, und ausgesprochener Maßen hielt man hier die Tradition der Mendelssohn'schen Vortragsweise an, welche sich andererseits so gut den Gewohnungen und Eigenheiten der Konzerte dieser Gesellschaft anbequeme, daß die Vermuthung, die Mendelssohn'sche Vortragsweise sei dem Meister durch diese eingegeben worden, ziemlich einleuchtend dünken muß. Da in diesen Konzerten ungemein viel Instrumentalmusik verbraucht, für jede Aufführung aber nur eine Repetitionsprobe verwendet wird, war ich selbst genöthigt, öfter das Orchester eben nur seiner Tradition folgen zu lassen, und lernte hierbei eine Vortragsweise kennen, die mich allerdings sehr lebhaft an Mendelssohn's gegen mich gethane Äußerungen hierüber gemahnte. Das floß denn wie das Wasser aus einem Stadtbrunnen, an ein Aufhalten war gar nicht zu denken, und jedes Allegro endete

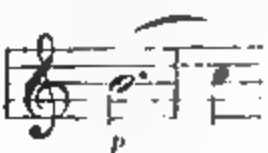
als unläugbares Presto. Die Mühe, hiergegen einzuschreiten, war peinlich genug; denn erst beim richtigen und wohlmodifizirten Tempo bedekten sich nun die unter dem allgemeinen Wasserfluß verborgenen anderweitigen Schäden des Vortrages auf. Das Orchester spielte nämlich nie anders als „mezzoforte“; es kam zu keinem wirklichen forte, wie zu keinem wirklichen piano. So weit dieß nun möglich war, ließ ich es mir in den bedeutenden Fällen endlich wohl angelegen sein, auf den mir richtig dünkenden Vortrag, somit auch auf das entsprechende Tempo zu halten. Die tüchtigen Musiker hatten nichts dagegen, und freuten sich selbst aufrichtig darüber; auch dem Publikum schien es offenbar recht zu sein: nur die Rezensenten waren wüthend darüber, und schüchterten die Vorsteher der Gesellschaft dermaßen ein, daß ich von diesen wirklich einmal darum angegangen wurde, den zweiten Satz der Es dur-Symphonie von Mozart doch ja wieder so ruschlich herunterspielen zu lassen, wie man es nun einmal gewohnt sei, und wie denn doch Mendelssohn selbst auch es habe thun lassen.

Ganz wörtlich präzisirte sich aber endlich die fatale Maxime in der an mich gerichteten Bitte eines sehr gemüthlichen älteren Kontrapunktisten, Herrn Potter (wenn ich mich nicht irre), dessen Symphonie ich aufzuführen hatte, und welcher mich herzlich anging, das Andante derselben doch ja nur recht schnell zu nehmen, weil er große Angst habe, es möchte langweilen. Ich bewies diesem nun, daß sein Andante, es möge so kurz dauern wie es wolle, jedenfalls langweilen müßte, wenn es ausdruckslos und matt heruntergespielt würde, wogegen es zu fesseln vermöge, wenn das recht hübsche naive Thema etwa so, wie ich es ihm nun vorsang, auch vom Orchester vorgetragen würde, denn so habe er es jedenfalls doch wohl auch gemeint. Herr Potter war auffällig gerührt, gab mir recht, und entschuldigte sich nur eben damit, daß er diese Art von Orchestervortrag gar nicht mehr in Rechnung zu ziehen gewohnt sei. Am Abend drückte er mir, gerade nach diesem Andante, freudigst die Hand. —

Wie gering der Sinn unserer modernen Musiker für das von

mir hier gemeinte richtige Erfassen des Zeitmaßes und Vortrags hat mich wahrhaft in Erstaunen gesetzt, und leider machte Erfahrungen davon gerade eben bei den eigentlichen Koryphäen heutigen Musikwesens. So war es mir unmöglich, Mendelssohn's Gefühl von dem allgemein so widerwärtig verwahrlosten Zeitmaß des dritten Satzes der Fdur-Symphonie Beethoven's zu jubringen. Dieß ist denn auch einer von den Fällen, welche Beispiels wegen aus vielen anderen herausgreife, um an dieser Seite unseres musikalischen Kunstsinnes zu beleuchten, über die schreckliche Bedenklichkeit wir uns aufzuklären wohl für gut zu sollten.

Wir wissen, wie Haydn durch die Verwendung der Menuetts zu einem erfrischenden Überleitungssatze vom zum Schluß Allegro seiner Symphonien, namentlich in seinen Hauptwerken dieser Gattung, dahin gelangte, das Zeitmaß dem eigentlichen Charakter des Menuetts entgegen, merklich schleunigen; offenbar nahm er sogar, besonders für das Trio, den „Ländler“ seiner Zeit in diesen Satz auf, so daß die Menuetts, namentlich im Betreff des Zeitmaßes, nicht zu sich eignete, und nur ein seiner Herkunft wegen beibehalten wurde. Dem ungeachtet glaube ich, daß schon der Haydn'sche Menuett gewöhnlich zu schnell genommen wird, ganz gewiß aber der in den Symphonien, wie man sehr deutlich empfinden muß, wenn man das Menuett der G moll-Symphonie, namentlich aber der ersten Symphonie dieses Meisters in einem gehaltenen Zeitmaß wird, wo dann besonders dieses letztere, gewöhnlich fast im heruntergejagten, einen ganz anderen, sowohl anmuthigen als kräftigen Ausdruck erhält, wogegen sonst das Trio, mit dem

gehaltenen  zu einer nichtsagenden Nußschale

Nun hatte aber Beethoven, wie dieß sonst auch bei ihm vor

In seine F dur-Symphonie einen wirklichen ächten Menuett im Sinne; diesen stellt er, als gewissermaßen ergänzenden Gegensatz zu einem vorangehenden Allegretto scherzando, zwischen zwei größeren Allegro-Hauptsätzen auf, und damit gar kein Zweifel über seine Absicht im Betreff des Zeitmaßes aufkommen könne, bezeichnet er ihn nicht mit: Menuetto, sondern mit: Tempo di Menuetto. Diese neue und ungewohnte Charakteristik der beiden Mittelsätze einer Symphonie wurde nun fast gänzlich übersehen: das Allegretto scherzando mußte das gewöhnliche Andante, das Tempo di Menuetto das ebenso gewohnte Scherzo vorstellen, und da es nun mit beiden in dieser Auffassung recht fördern wollte, kam die ganze wunderbare Symphonie, mit den Mittelsätzen man zu keinem der gewohnten Effekte gelangte, bei deren Musikern in das Ansehen einer gewissen Art von beiläufigen Nebenwerken der Beethoven'schen Muse, welche es sich nach der Anweisung mit der A dur-Symphonie einmal etwas leicht habe machen lassen. So wird denn, nach dem stets etwas verschleppten Allegretto scherzando, das Tempo di Menuetto mit nie wankender Entschiedenheit überall als erfrischender Ländler zum Besten gegeben, von dem man nie weiß, was man gehört hat, wenn er vorüber ist. Gewöhnlich ist man froh, wenn die Marter des Trio vorübergegangen. Die reizvollste aller Idylle wird nämlich bei dem gemeinen schnellen Tempo auch die Triolen-Passagen des Violoncells zu einer wahren Monotonie: diese Begleitung gilt so als eines der Allerschwierigsten für Violoncellisten, welche sich mit dem hastigen Staccato herüber und hinüber abmühen, ohne etwas Anderes als ein höchst peinliches Geheule zum Besten geben zu können. Auch diese Schwierigkeit löst sich natürlich ganz von selbst, sobald das richtige, dem zarten Gesange der Hörner und der Klarinette entsprechende Tempo genommen wird, welche so wiederum auch ihrerseits über alle die Schwierigkeiten hinweg kommen, denen namentlich die Klarinette in so peinlicher Weise ausgesetzt ist, daß selbst der beste Künstler auf diesem Instrumente stets vor einem sogenannten „Riß“ besorgt sein muß. Ich entsinne



sosort seine verständliche Wirkung machte, die kurzen wurden, der zarte Ausgang im *pp* zur Wirkung kam auch der Haupttheil des Satzes zum rechten Ausdrucks-Gravität gelangte.

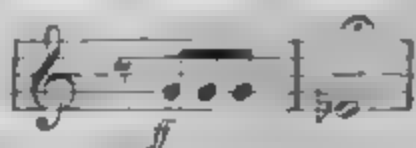
Nun wohnte ich einmal mit Mendelssohn's tobenen Kapellmeister Reissiger in Dresden dirigi- dieser Symphonie bei, und unterhielt mich mit ihm von mir besprochene Dilemma, über dessen richtige ihm mittheilte, ich zuvor mit meinem damaligen Ko- ständig zu haben — — glaubte, denn dieser hatte das bewusste Tempo langsamer als sonst üblich zu- belssohn gab mir vollständig Recht. Wir hörten, Satz begarn, und ich erschrak darüber, genau das alte wieder vernehmen zu müssen; ehe ich aber meinen U- äußern konnte, lächelte Mendelssohn, wohlgefällig be- mir zu: „So ist's ja gut! Bravo!“ So fiel ich denn das Erstaunen. War nämlich Reissiger, wie es mir mußte, wegen seines Rücksalles in das alte Tempo die mich nun zu weiteren Erörterungen führen werden verklagen, so erweckte dagegen Mendelssohn's Un- Betreff dieses sonderbaren künstlerischen Vorganges in lich den Zweifel, ob hier überhaupt etwas Untersche-

Ganz dasselbe, wie mit Reiffiger, begegnete mir im Betreff des  
 den dritten Satz der achten Symphonie bald hierauf mit einem  
 ren namhaften Dirigenten, einem der Nachfolger Mendelssohn's  
 der Direktion der Leipziger Konzerte. Auch dieser hatte meinen  
 ichten über dieses Tempo di Menuetto beiepflichtet, und für ein  
 ihm geleitetes Konzert, zu welchem er mich einlud, mir das richtige  
 same Zeitmaaß dieses Satzes zu nehmen zugesagt. Wunderlich  
 te seine Entschuldigung dafür, daß auch er sein Versprechen nicht  
 lten: lachend gestand er mir nämlich, daß er, durch die Besorgung  
 allerlei Direktions-Angelegenheiten zerstreut, erst nach dem Beginne  
 Stückes sich der mir gemachten Zusage wieder erinnert habe;  
 habe er aber natürlich das einmal wieder angegebene altgewöhnte  
 maaß nicht plötzlich ändern können, und so sei es denn für dieß-  
 nothgedrungen nochmals beim Alten verblieben. So peinlich  
 diese Erklärung berührte, war ich dießmal doch zufrieden damit,  
 igstens Jemand gefunden zu haben, welcher den von mir ver-  
 denen Unterschied bestätigt ließ, und nicht vermeinte, mit diesem  
 : jenem Tempo komme es auf das Gleiche heraus. Ich glaube  
 : nicht einmal, daß ich in diesem letzteren Falle den betroffenen  
 igten der eigentlichen Leichtfertigkeit und Gedankenlosigkeit, wie  
 ich selbst der „Vergeßlichkeit“ beschuldigte, zeihen konnte, sondern  
 der Grund, weshalb er das Tempo nicht langsamer nahm, ihm  
 st unbewußt, ein sehr richtiger war. So auf das Gerathewohl  
 der Probe zur Aufführung ein derartiges Zeitmaaß empfindlich  
 verändern, hätte gewiß vom bedenklichsten Leichtfinn gezeugt, vor  
 n sehr üblen Folgen den Dirigenten dießmal seine glückliche „Ver-  
 ichtigkeit“ bewahrte. Bei seinem, unter der Anleitung des schnelleren  
 trages nun einmal gewöhnten Vortrage dieses Stückes, wäre das  
 uester aus aller Fassung gerathen, wenn ihm plötzlich das gemä-  
 ere Zeitmaaß auferlegt worden wäre, für welches natürlicher Weise  
 5 ein ganz anderer Vortrag gefunden werden mußte.

Hier liegt eben der entscheidend wichtige Punkt, auf dessen sehr

dem das Gefallen es abgeben sein möchte, wenn es über die  
 für vernünftigen und durch alle Gemüthungen vertheil-  
 tungs einer künftigen Musikwelt zu einer ursprünglichen  
 Bewegung kommen sollte. Die alte Gemüthung hat nämlich ein  
 Recht, auf ihren Annahmen über das Tempo zu bestehen,  
 eine gewisse Uebereinstimmung des Vortrages mit diesem ge-  
 wisse einseitig den Besangenen das wahre Uebel verleiht,  
 setzt aber zunächst eine offenkundige Verschlimmerung dadurch  
 her, daß der im Ubrigen gewöhnliche Vortrag bei nur  
 Veränderung des Zeitmaßes sich meistens ganz unthun-  
 nimmt.

Um dieß an einem allereinfachsten Beispiele klar zu ma-  
 chen den Anfang der G-moll-Symphonie:



Über die Normate des zweiten Taktes gehen unsere Töne  
 einem kleinen Verweilen hinweg und benutzen dieses Ver-  
 weilen, um die Aufmerksamkeit der Musiker auf ein präzi-  
 ses Signum des dritten Taktes zu konzentrieren. Die Normate  
 gewöhnlich nicht länger ausgehalten, als bei einem adli-  
 schen der Saiteninstrumente von Aorta andauert. Nach  
 dem Fall, die Summe Verweilen hat aus dem 19.  
 Taktanten angerufen. „Nicht da nicht Normate ist da“  
 Ich schrieb keine Normate auf Zeit oder auf Ver-  
 weilen um auch auf das Weitere zu beschreiben. Verweilen ist  
 Adagio der ganz und voll auf der Zeit ist der 19.  
 schwebenden Empfindung ist. Normate ist da nicht ist  
 in das heftig und ist da nicht ist da nicht ist da  
 anhaltenden Krampf. Normate ist da nicht ist da nicht  
 letzten Blumens ist da nicht ist da nicht ist da  
 meines Meines ist da nicht ist da nicht ist da

den Zug der Wolken, zertheile die wirren Nebelstreifen, und lasse einmal in den reinen blauen Äther, in das strahlende Auge der Sonne sehen. Hierfür setze ich Fermaten, d. h. plötzlich eintretende, lang auszuhaltende Noten in meine Allegro's. Und nun beachte du, welche ganz bestimmte thematische Absicht ich mit diesem ausgehaltenen Es nach drei stürmisch kurzen Noten hatte, und was ich mit allen den im Folgenden gleich auszuhaltenden Noten gesagt haben will." — Wenn nun dieser Dirigent, in Folge dieser Mahnung, von einem Orchester auf einmal verlangte, daß jener Takt mit der Fermate so bedeutend, — folglich auch so lang ausgehalten würde, als es ihm im Sinne Beethoven's nöthig dünkt, welchen Erfolg würde er zunächst haben? Einen gar kläglichen. Nachdem die erste Kraft des Bogens der Saiteninstrumente verpraßt ist, würde, bei der Nöthigung zum längeren Aushalten, der Ton immer dünner werden und in ein verlegenes Piano ausgehen, denn — und hier berühre ich sogleich einen der üblen Erfolge unserer heutigen Dirigentengewöhnungen —: nichts ist unseren Orchestern fremder geworden, als das gleichmäßig starke Aushalten eines Tones. Ich fordere alle Dirigenten auf, von einem Instrumente des Orchesters, welches es sei, ein gleichmäßig voll ausgehaltenes Forte zu verlangen, um ihnen zur Erfahrung zu bringen, welches Staunen der Ungewohntheit diese Forderung erweckt, und nach welchen hartnäckigen Übungen erst der richtige Erfolg herbeizuführen sein wird.

Doch ist dieser gleichmäßig stark ausgehaltene Ton die Basis aller Dynamik, wie im Gesang, so im Orchester: erst von ihm aus ist zu allen den Modifikationen zu gelangen, deren Mannigfaltigkeit zunächst den Charakter des Vortrages überhaupt bestimmt. Ohne diese Grundlage giebt ein Orchester viel Geräusch, aber keine Kraft; und hierin liegt ein erstes Merkmal der Schwäche unserer meisten Orchesterleistungen. Da hiervon unsere heutigen Dirigenten so gut wie gar nichts mehr wissen, geben sie dagegen sehr viel auf die Wirkungen eines überleisen Piano. Dieses ist nun recht mühelos

man von diesen den Echo-Effekt verlangt. Doch  
wir in den Vorträgen unserer besten Orchester  
die Frage ein, warum, wenn die Bläser bei  
einem gleichen Piano Vortrag zu vermögen sind,  
das oft geradezu lächerlich hiergegen kontrastirt  
der Saiteninstrumente, um ein ausgleichendes  
zu etwas größerer Fülle angehalten wird? In  
diesem Misverhältniß unseren Dirigenten ganzlich  
hiervon liegt zum großen Theile in dem Charakter  
Streichinstrumente anderwärts selbst begründet.  
rechtes Forte haben, fehlt uns auch das rechte  
mangelt die Fülle des Tones, und hierfür hatten  
instrumentisten wiederum etwas von unseren Bläsern  
jenen es allerdings sehr leicht fällt, den Bogensaiten  
Saiten zu führen, um sie eben nur zu einem  
zu bringen, wogegen es großer künstlerischer Beistand  
bedarf, um auf einem Blasinstrumente bei mehr  
desselben immer noch den Ton kenntlich und rein  
ausgezeichneten Bläsern mußten daher die Geiger  
erfüllte Piano lernen, sobald jene ihrerseits es  
ließen, dasselbe sich von unnützlichem Geräusch

gepflegt wird? Welcher Art können die Modifikationen dieses Vortrages sein, wenn die beiden äußersten Kennzeichen der dynamischen Betätigung undeutlich sind? Zweifelsohne so sehr mangelhaft, daß die von mir besprochene Mendelssohn'sche Maxime des flotten Darüberhinweggehens zu Einem recht glücklichen Auskunftsmittel wird, weshalb dieses auch von unseren Dirigenten zu einem wirklichen Dogma erhoben worden ist. Und dieses Dogma ist es eben, welches heute die ganze Kirche unserer Dirigenten mit ihrem Anhange einnimmt, so daß die Versuche, unsere klassische Musik richtig vorzutragen, von ihnen geradezu als feyerlich verschrieen werden. —

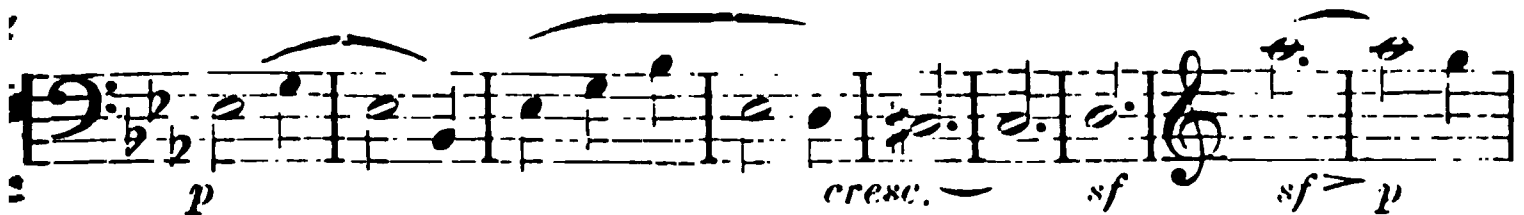
Ich komme, um mich zunächst an diese Dirigenten zu halten, für jezt immer wieder auf das Tempo zurück, weil, wie ich zuvor sagte, hier der Punkt sich findet, wo der Dirigent sich als den rechten oder den unrechten zu erkennen zu geben hat.

Offenbar kann das richtige Zeitmaaß nur nach dem Charakter des besonderen Vortrages eines Musikstückes bestimmt werden; um jenes zu bestimmen, müssen wir über diesen einig sein: die Erfordernisse des Vortrages, ob er vorwiegend dem gehaltenen Tone (dem Gesange), oder der rhythmischen Bewegung (der Figuration) sich zu- neigt, diese haben den Dirigenten dafür zu bestimmen, welche Eigenthümlichkeit des Tempo's er vorwiegend zur Geltung zu bringen hat.

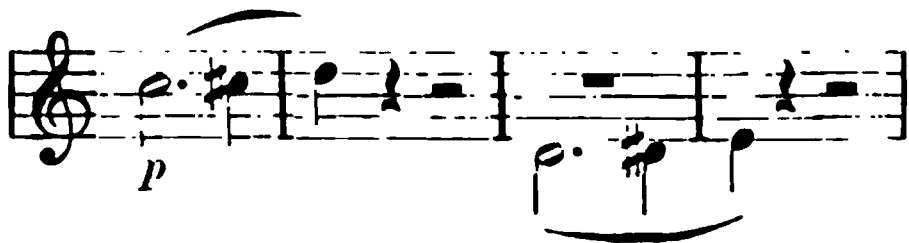
Hier steht nun das *Adagio* dem *Allegro* gegenüber, wie der gehaltene Ton der figurirten Bewegung. Dem tempo *adagio* giebt der gehaltene Ton das Gesetz: hier zerfließt der Rhythmus in das sich selbst angehörende, sich allein genügende reine Tonleben. In einem gewissen zarten Sinne kann man vom reinen *Adagio* sagen, daß es nicht langsam genug genommen werden kann: hier muß ein schmelgerisches Vertrauen in die überzeugende Sicherheit der reinen Ton- sprache herrschen; hier wird der languor der Empfindung zum Entzücken; was im *Allegro* der Wechsel der Figuration ausdrückte, sagt sich hier durch die unendliche Mannigfaltigkeit des flektirten Tones; der mindeste Harmoniewechsel wirkt hierbei überraschend, wie die fernsten

getraute, das eigentliche Adagio des dritten S  
Symphonie seinem reinen Charakter gemäß auch  
aufzufassen. Diesem stellt sich hier zunächst das  
abwechselnde Andante  $\frac{3}{4}$  gegenüber, wie um jen  
seine ganz besondere Eigenschaft zu sichern, was aber  
nie abhält, beide Charaktere in der Art zu verwisc  
rhythmische Wechsel des Viertels- und Dreivie  
bleibt. Dieser Satz — gewiß einer der lehrreichsten  
Betreff — bringt schließlich mit dem reich figurirt  
auch das deutlichste Beispiel der Brechung des  
Charakters durch die schärfere Rhythmisirung der  
Selbständigkeit erhobenen begleitenden Bewegung, d  
charakteristischen Breite forterhaltener Mantilene. S  
das gleichsam fixirte Bild des zuvor nach unendli  
verlangenden Adagio's, und wie dort eine uneinge  
für die Befriedigung des tonischen Ausdruckes das  
Gesetz schwankende Maas der Bewegung angab,  
die feste Rhythmik der figurativ geschmuckten Begl  
Gesetz der Festhaltung einer bestimmten Bewegung  
in seinen ausgebildeten Konsequenzen uns zum Ges  
maas des Allegro wird.

auch die Grundlage aller musikalischen Zeitmaaßbestimmung. Das Allegro kann, in einem zart verständigen Sinne, als das äußerste Ergebniß der Brechung des reinen Adagio-Charakters durch die bewegtere Figuration angesehen werden. Selbst im Allegro dominirt, bei genauer Beachtung seiner bestimmendsten Motive, immer der dem Adagio entlehnte Gesang. Die bedeutendsten Allegro-Sätze Beethoven's werden meistens durch eine Grundmelodie beherrscht, welche in einem tieferen Sinne dem Charakter des Adagio's angehört, und hierdurch erhalten sie die sentimentale Bedeutung, welche diese Allegro's so ausdrücklich gegen die frühere, naive Gattung derselben abstecken läßt. Doch verhält sich zu dem Beethoven'schen



das Mozartische



oder



bereits nicht fern, und der eigentliche exklusive Charakter des Allegro's tritt bei Mozart, wie bei Beethoven, erst dann ein, wenn die Figuration über den Gesang gänzlich die Oberhand erhält, also wenn die Reaktion der rhythmischen Bewegung gegen den gehaltenen Ton vollständig durchgesetzt wird. Dieß ist zumeist in den aus dem Rondeau gebildeten Schlusssätzen der Fall, wovon sehr sprechende Beispiele die Finale's der Mozart'schen Es dur- und der Beethoven'schen A dur-Symphonie sind. Hier feiert die rein rhythmische Bewegung gewissermaßen ihre Orgien, und daher können auch diese Allegro-Sätze nicht bestimmt und schnell genug genommen werden. Was



Verteherung behandeln *Modifikation des* Te  
mich zuwende, so wird Derjenige, welcher mir bis h  
gefolgt ist, verstehen, daß es sich dabei um ein wah  
unserer Musik überhaupt handelt. —

---

In Folge der vorangehenden Erörterung unter  
Gattungen von Allegro's, von welchen ich dem neu  
hoven'schen, einen sentimental en Charakter zu  
dem älteren, vorzugswelse Mozart'schen, welchem  
Charakter beilegte. Bei dieser Bezeichnung schwebt  
Charakteristik vor, welche Schiller in seinem berühm  
der sentimentalischen und naiven Dichtkunst giebt.

Da ich meinem nächsten Zwecke zulieb mich jetzt  
das hier berührte ästhetische Problem verbreiten wil  
feststellen, daß ich das von mir gemeinte *naive Al*  
bestimmtesten eben in den meisten Mozart'schen sch  
Sagen ausgebildet erkenne. Die vollendetsten die  
Allegro's seiner Opern-Übertüren, vor Allem der

raschung das Gelingen ermöglichte, rief ihnen der Meister ermutigend zu: „So war's schön! Nun am Abend aber noch ein wenig schneller!“ — Ganz richtig! Wie ich von dem reinen Adagio sagte, daß es im idealen Sinne gar nicht langsam genug genommen werden könnte, vermag dieses eigentliche, gänzlich unvermischte, reine Allegro auch nicht schnell genug gegeben zu werden. Wie dort die Schranken der schwelgerischen Tonentwicklung, so sind hier die Gränzen der figurativen Bewegungsrichtung durchaus ideal, und das Maas des Erreichbaren bestimmt sich einzig nach dem Gesetze der Schönheit, welches für die äußersten Gegensätze der gänzlich geheminten und der gänzlich entfesselten figurativen Bewegung den Gränzpunkt feststellt, an welchem die Sehnsucht nach der Aufnahme des Entgegengesetzten zur Nothwendigkeit wird. — Es zeugt daher von einem tiefen Sinne, daß die Anreihung der Sätze einer Symphonie unserer Meister von einem Allegro zum Adagio, und von diesem, durch eine vermittelnde strengere Tanzform (den Menuett oder das Scherzo) zum allerschnellsten Final-Allegro führt. Hiergegen zeugt es ebenso von einem wahren Verkommen an aller richtigen Empfindung hiervon, wenn jetzige Komponisten der Langweiligkeit ihrer Einfälle durch Wiederausstopfung der älteren Suitenform, mit ihrer gedankenlosen Anreihung längst mannigfaltiger entwickelter und zu reich gemischten Formen ausgebildeter Tanztypen aufzuhelfen vermeinen.

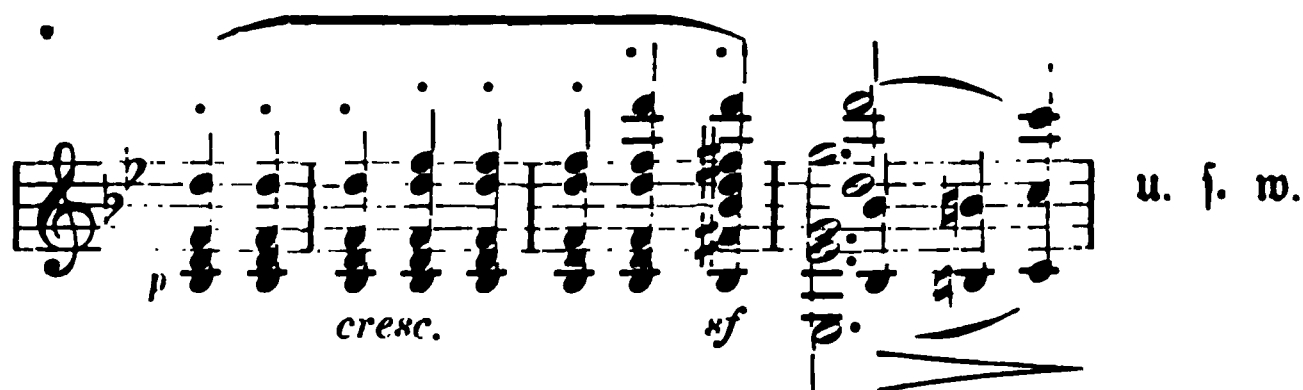
Was nun jenes Mozart'sche absolute Allegro noch besonders als der naiven Gattung angehörig erkennen läßt, ist, nach der Seite der Dynamik hin, der einfache Wechsel von forte und piano, sowie, im Betreff seiner formellen Struktur, die wahllose Nebeneinanderstellung gewisser, dem Piano- oder Forte-Vortrage angeeigneter, völlig stabil gewordener rhythmisch-melodischer Formen, in deren Verwendung (wie bei den stets gleichartig wiederkehrenden rauschenden Halbschlüssen) der Meister eine fast mehr als überraschende Unbefangenheit zeigt. Hier erklärt sich jedoch Alles, auch die größte Achtlosigkeit in der Anwendung gänzlich banaler Satzformen, aus dem einen Charakter

gung zur Modifikation des Zeitmaßes angezeigt  
hiermit unmerklich, und doch wieder für den Vortrags-  
takt so bestimmend, zu der etwas gemäßigteren Wi-  
sentt, in welcher das folgende erste Tempo der  
ein Allabroso, aber jedenfalls minder schnell als  
der Ouvertüre, zu nehmen ist.

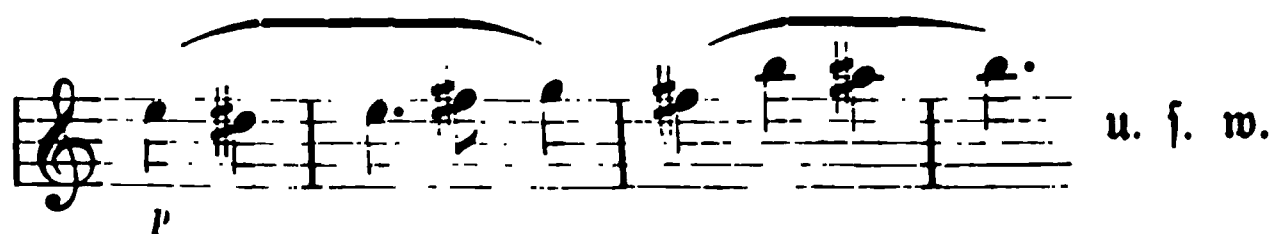
Daß die hier zuletzt berührte Eigentümlichkeit  
Ouvertüre unseren meisten Dirigenten roh gewohnt  
soll uns jetzt nicht zu vorzeitigen Betrachtungen  
Eines will ich nur erst festgestellt wissen, nämlich: daß  
alteren, klassischen, oder — wie ich es nenne — in  
himmelweit verschiedener von dem des neunten, so  
eigentlichen Beethoven'schen Allegro's ist. Erst W  
das, hierzu als zu einer Neuerung angeleitete, Mann  
Crescendo und Diminuendo im Orchestervortrage kenn  
• uns auch die Instrumentierungsweise der alten Meister  
den Forte- und Piano-Zagen eines Allegro's nicht  
lichen Gefahlsvortrag Berechnetes eingestreut war.

Wie verhält sich hiergegen nun aber das eigentl  
Allegro? — Wie wird sich um die unerhörte Ne  
sogleich durch seine kühnste Umgebung dieser Art zu

einem Strich, vom ersten bis zum letzten Takte? Sollte von einem „Auffassen“ des Tempo seinerseits überhaupt die Rede sein, so kann man es für gewiß halten, daß er vor Allem dem Mendelssohn'schen „*chi va presto, va sano*“ folgen wird, — sobald er nämlich der eleganten Kapellmeisterei angehört. Wie die Musiker, welche etwa Sinn für Vortrag haben, dann mit dem



oder dem wehklagenden:



zurecht kommen, dafür mögen sie zusehen; Jene kümmert dieß nicht, denn sie sind auf „klassischem“ Boden, da geht es in einem Zuge fort: *grande vitesse*, vornehm und einbringlich zugleich, auf englisch: *time is music*. —

In der That sind wir hier auf dem entscheidenden Punkte für die Beurtheilung unseres ganzen heutigen Musikmachens angekommen, dem ich mich daher, wie zu bemerken gewesen sein wird, mit einigermaßen vorsichtiger Umständlichkeit genähert habe. Wir konnten zunächst nur darum zu thun sein, das Dilemma selbst aufzudecken, und dem Gefühle eines Jeden es klar zu machen, daß seit Beethoven hinsichtlich der Behandlung und des Vortrages der Musik eine ganz wesentliche Veränderung gegen früher eingetreten ist. Was früher in einzelnen abgeschlossenen Formen zu einem Fürsichleben auseinandergehalten war, wird hier, wenigstens seinem innersten Hauptmotive nach, in den entgegengesetztesten Formen, von diesen selbst umschlossen, zu einander gehalten und gegenseitig aus sich entwickelt.

Natürlich soll dem nun auch im Vortrage entsprochen werden: es gehört hierzu vor allen Dingen, daß das Zeitmaß von nicht bloßer Bartlebigkeit sei, als das thematische Gewebe, welches durch seine Bewegung nach kundgeben soll, selbst es ist.

Setzen wir nun fest, daß, im Betreff der von mir stets gegenwärtigen und thätigen Modification des Tempo eines klassischen Musikstückes neueren Styles, es sich um nicht geringe Schwierigkeiten handelt, als diejenigen, mit welchen überhaupt ein richtige Verständniß dieser Offenbarungen des ächten deutschen Genies zu ringen hat. — In dem Vorangehenden habe ich einigen der allerersten Koryphäen der Musik unserer Zeit gemachten Erfahrungen besondere Beachtung gewidmet, um meiner Darstellung das Detail der Aufzählung der geringeren Fälle meiner Erfahrungen zu ersparen: wenn ich jetzt nicht anstelle, allen diesen zusammen genommen das Urtheil zu entnehmen, daß ich, nach der Art wie ich ihn durch öffentliche Aufführungen bisher erst kennen gelernt habe, den eigentlichen Beethoven bei uns noch für eine reine Chimäre ansehe, so möchte ich nun dieser gewiß nicht weichlichen Behauptung durch zu einem Beweise verhelfen, daß ich die negative Seite dieser durch den positiven Nachweis der, meiner Meinung nach, richtigen Art des Vortrages für jenen Beethoven und das ihm Verwandte unterstütze.

Da der Gegenstand mich auch in dieser Beziehung unermüdet dünkt, will ich mich wiederum an weniger drastische Punkte der Erfahrung zu halten suchen. —

Eine der Hauptformen der musikalischen Satzbildung ist eine Folge von Variationen auf ein vorangestelltes Thema. Bereits Händel, und endlich Beethoven, haben die an sich leere Abfolge der kleinen Aufeinanderfolge von Verschiedenheiten, außer durch genialen Erfindungen, auch dadurch künstlerisch bedeutend gemacht, daß sie diesen Verschiedenheiten Beziehungen zu einander gaben. Dieß geschieht am glücklichsten, wenn der Weg der

Widlung aus einander eingeschlagen wird, demnach wenn die eine Bewegungsform, sei es durch Fortspinnung des in ihr nur Angeedeuteten, oder durch Ergänzung des in ihr Mangelnden, zu gewissermaßen befriedigender Überraschung in die andere Bewegungsform hinüberführt. Die eigentliche Schwäche der Variationenform als Satzbildung wird aber dann aufgedeckt, wenn ohne jede Verbindung oder Vermittelung stark kontrastirende Theile neben einander gestellt werden. Gerade hieraus weiß zwar Beethoven ebenfalls wieder einen Vortheil zu ziehen, aber dann eben in einem Sinne, der die Annahme alles Zufälligen, Unbeholfenen vollkommen ausschließt: nämlich an den oben von mir bezeichneten Schönheitsgränzen sowohl des unendlich ausgedehnten Tones (im Adagio), als der schrankenlosen Bewegung (im Allegro), erfüllt er mit einer scheinbaren Plötzlichkeit die übermäßige Sehnsucht nach dem nun erlösenden Gegensatz, indem er die kontrastirende Bewegung dann als die einzig entsprechende eintreten läßt. Dieß lernen wir eben aus des Meisters großen Werken; und der letzte Satz der Sinfonia eroica ist zu dieser Belehrung eine der vorzüglichsten Anleitungen, sobald dieser Satz nämlich nach dem Charakter eines unendlich erweiterten Variationensatzes erkannt, und als solcher mit mannigfaltigster Motivirung vorgetragen wird. Um der letzteren für diesen, wie für alle ähnlichen Sätze, mit Bewußtsein sich zum Meister zu machen, muß aber die zuvor erwähnte Schwäche der Variationsatzform desto sicherer erkannt, und demzufolge ihre nachtheilige Wirkung auf das Gefühl abgeleitet werden. Zu häufig nämlich sehen wir, daß die Variationen eben nur einzeln für sich entstanden, und bloß nach einer gewissen, ganz äußerlichen Konvention an einander gerichtet sind. Die unangenehmste Wirkung von dieser achtlosen Nebeneinanderstellung erfahren wir, wenn sogleich nach dem ruhig getragenen Thema eine unbegreiflich lustig bewegte erste Variation eintritt. Die erste Variation des so über Alles wundervollen Thema's des zweiten Satzes der großen Adur-Sonate für Klavier und Violine von Beethoven hat mich, da ich sie noch von keinem



Stimmung bieten, somit ganz abgesehen von dem sonstigen Interesse des Theiles, auch noch diesen Mei; eines freundlich sich einschmeicheln-  
 1, im Grunde aber nicht unbedeutenden Wechfels des im Thema  
 gelegten Hauptcharakters gewinnen. —

Einen gesteigerten Fall von ähnlicher Bedeutung bezeichne ich  
 t der Hinweisung auf den Eintritt des ersten Allegro's  $\frac{6}{8}$  nach  
 n einleitenden längeren Adagiojase des Cis moll-Quartetts von  
 ethoven. Dieses ist mit „molto vivace“ bezeichnet, womit sehr  
 sprechend der Charakter des ganzen Satzes angegeben ist. Ganz  
 unahmungsweise läßt nun aber Beethoven in diesem Quartette die  
 zeln Sätze ohne die übliche Unterbrechung im Vortrage unmittelbar  
 nder sich anreihen, ja — wenn wir sinnvoll hinblicken — sie  
 h zarten Gesetzen sich aus einander entwickeln. Dieser Allegrojast  
 gt demnach unmittelbar einem Adagio von so träumerischer Schwer-  
 mth, wie kaum ein anderes des Meisters sich findet; als deutbares  
 mnungsbild enthält er zunächst ein gleichsam aus der Erinnerung  
 stauendes, alsbald bei seinem Erkenntwerden lebhaft erfaßtes und  
 it gesteigerter Empfindung gehegtes lieblichstes Phänomen. Hier  
 abelt es sich nun offenbar darum, in welcher Weise dieses an die  
 vermüthige Erstarrung des unmittelbar vorangehenden Adagio-  
 flusses herantreten, gleichsam aus ihr auftauchen soll, um nicht  
 ch die Schroffheit seines Eintrittes unsere Empfindung eher zu  
 legen als anzuziehen. Ganz angemessen tritt dieses neue Thema  
 h zunächst im angebrochenen *pp.* eben wie ein zartes, kaum erkenn-  
 es Traumbild auf, und verliert sich alsbald in ein zerfließendes  
 t a r d a n d o, worauf es sich zur Rundgebung seiner Wirklich-  
 t gleichsam erst belebt, und durch das Crescendo in die ihm  
 ene bewegte Sphäre tritt. Offenbar ist es hier eine zarte  
 licht des Vortragenden, dem genügend angezeigten Charakter dieses  
 legro's angemessen, seinen ersten Eintritt auch durch das *Tempo*  
 modifiziren, nämlich, zunächst an die das Adagio schließenden



Noten:



sich haltend, das darauf

folgende



so unmerklich zu

zufügen, daß für das Erste von einem Tempowechsel gar nicht zu merken ist, dagegen erst nach dem Ritardando, mit dem Crescendo den Vortrag so zu beleben, daß das vom Meister bezeichnete schnellere Tempo als eine der dynamischen Bedeutung des Crescendo entsprechende rhythmische Konsequenz hervortritt. — Es sehr verkehrt es dagegen alles nur eigentliche künstlerische Selbstgefühl, wenn diese Modifikation, wie es ausnahmslos bei der Aufführung dieses Quartettes geschieht, nicht ausgeführt, und dann sogleich mit dem frechen Vivace hineingefallen wird, als ob da Alles doch nur Spaß wäre und es nun lustig hergehen sollte! — aber erscheint es den Herren „klassisch“.

Da nun aber an Modifikationen des Tempo, wie ich hier an wenigen Beispielen mit unständlicherer Begründung als durch erforderlich nachgewiesen habe, für den Vortrag unserer klassischen Musik unermesslich viel gelegen ist, so will ich nun, an der Hand dieser Beispiele weitergehend, die Bedürfnisse eines richtigen Vortrags unserer klassischen Musik in näheren Betracht nehmen, und zwar in die Gefahr hin, unseren für die klassische Musikrichtung so besorgten und um dieser Besorgtheit willen so geehrten Herren Musikern und Kapellmeistern einige fatale Wahrheiten sagen zu müssen. —

Wohl darf ich hoffen, mit den voranstehenden Untersuchungen das Problem der Modifikation des Tempo's für die klassische Musikwerke des neueren, eigentlich deutschen Styles, zugleich mit den zu

dem eingeweihten zarteren Geiste erkennbaren wie lösbaren, Schwierigkeiten dieser Modifikation nachgewiesen zu haben. In Dem, was ich die durch Beethoven zum ewig giltigen Kunsttypus erhobene sentimentale Gattung der neueren Musik nenne, mischen sich nämlich alle Eigenarten des früheren vorzugsweise naiven, musikalischen Kunsttypus' zu einem, dem schaffenden Meister stets bereit liegenden, und von ihm nach reichstem Belieben verwendeten Material: der gehaltene und der gebrochene Ton, der getragene Gesang und die bewegte Figuration, stehen sich nicht mehr, formell auseinandergehalten, gegenüber; die von einander abweichenden Mannigfaltigkeiten einer Folge von Variationen sind hier nicht mehr nur an einander gereiht, sondern sie berühren sich unmittelbar, und gehen unmerklich in einander über. Gewiß ist aber (wie ich an einzelnen Fällen dieß ausführlich nachwies) dieses neue, so sehr mannigfaltig gegliederte Tonmaterial eines solcher Weise gebildeten symphonischen Satzes auch nur in der ihm entsprechenden Art in Bewegung zu setzen, wenn das Ganze nicht, in einem wahren und tiefen Sinne, als Monstruosität erscheinen soll. Ich entsinne mich noch in meiner Jugend die bedenklichen Äußerungen älterer Musiker über die „Eroica“ vernommen zu haben: Dionys Weber in Prag behandelte sie geradezu als Unding. Sehr richtig: dieser Mann kannte nur das von mir zuvor charakterisirte Mozart'sche Allegro; in dem strikten Tempo desselben ließ er auch die Allegro's der Eroica von den Zöglingen seines Konservatoriums spielen, und, wer eine solche Aufführung angehört hatte, gab Dionys allerdings Recht. Nirgends spielte man sie aber anders, und wenn diese Symphonie heute, trotzdem man sie auch jetzt noch nicht anders spielt, meistens überall mit Acclamation aufgenommen wird, so kommt dieses, wenn wir nicht über diese ganze Erscheinung nur spotten wollen, im guten Sinne vor Allem daher, daß seit mehreren Dezennien diese Musik immer mehr, auch abseits der Konzertaufführungen, namentlich am Klaviere studirt wird, und ihre unwiderstehliche Gewalt in ihrer ebenfalls unwiderstehlichen Weise, einstweilen auf allerhand Umwegen,

•

auszuüben weiß. Wäre dieser Rettungsweg ihr vom Schicksal nicht vorgezeichnet, und läme es lediglich auf unsere Herren Kapellmeister u. s. w. an, so müßte unsere edelste Musik nothwendig zu Grunde gehen.

Um nun so auffallenden Behauptungen eine durch die Erfahrung leicht zu erhärtende Unterlage zu geben, ziehe ich ein Beispiel an, dem man kein gleich populäres zweites in Deutschland zur Seite stellen können wird.

Wie oft hat nicht Jeder die Overture zum Freischütz von unseren Orchestern spielen gehört?

Nur von Wenigen weiß ich es, daß sie heute darüber erschauert, wie trivial heruntergespielt sie dieses wundervolle musikalische Gedicht bisher zahllos oftmals mit anhörten, ohne davon eine Empfindung zu haben; diese Wenigen sind nämlich die Besucher eines im J. 1864 in Wien gegebenen Konzertes, in welchem ich, zur Mitwirlers freundschaftlich eingeladen, unter Anderem eben diese Freischütz Overture aufführte. In der hierzu stattfindenden Probe ergab es sich nämlich, daß das Wiener Hofopern-Orchester, unstreitig an der allervorzüglichsten der Welt, durch meine Anforderungen im Betreff des Vortrages dieser Overture völlig außer Fassung geriet. Gleich beim Beginn zeigte es sich, daß das Adagio der Einleitung bisher, im Tempo des „Alphorn's“ oder ähnlicher gemüthlicher Konpositionen, als leicht gehabiges Andante genommen worden war. Ich dieß aber nicht etwa nur auf einer Wiener Tradition beruhete, sondern zur allgemeinen Norm geworden war, hatte ich schon in Dresden an derselben Stelle, wo Weber selbst einst sein Werk leitete, kennen gelernt. Als ich achtzehn Jahre nach des Meisters Tode zum ersten Male selbst in Dresden den Freischütz dirimirte, und hierbei, unbekümmert um die unter meinem älteren Kollegen Meißner bisher eingeräumten Gewohnheiten, auch das Tempo der Einleitung der Overture nach meinem Sinne nahm, wendete sich ein Veteran aus Weber's Zeit, der alte Violoncellist Dogauer, ernsthaft zu mir, und sagte mir: „Ja, 16

hat es Weber auch genommen; ich höre es jetzt zum ersten Male wieder richtig". Von Seiten der damals noch in Dresden lebenden Wittwe Weber's trug mir diese Beurkundung meines richtigen Gefühles für die Musik - ihres lange verschiedenen Gemahles wahrhaft zärtliche Wünsche für mein gedeihenvolles Verharren in der Dresdener Kapellmeisterstellung ein, weil sie nun der so lange schmerzlich verlorenen Hoffnung sich von Neuem hingeben dürfe, jene Musik in Dresden richtig wieder aufgeführt zu wissen. Ich führe dieses schöne und wohlthuende Zeugniß für mich an, weil es, verschiedenen anderen Arten der Beurtheilung meiner künstlerischen Thätigkeit auch als Dirigent gegenüber, mir eine tröstliche Erinnerung bewahret hat. — Unter Anderen machte jene edle Ermuthigung mich für dießmal auch so kühn, bei der fraglichen Wiener Aufführung der Freischütz-Duvertüre auf die letzten Konsequenzen einer Reinigung des Aufführungsmodus' derselben zu dringen. Das Orchester studirte das bis zum Überdruß bekannte Stück vollständig neu. Unverdroffen änderten die Hornbläser unter der zartsininig künstlerischen Anführung M. Lewi's den Ansaß, mit welchem sie bisher die weiche Waldphantasie der Einleitung als hochtönig prahlendes Effektstück geblasen, gänzlich, um der Vorschrift gemäß zu dem Pianissimo der Streichinstrument-Begleitung in ganz anderer Weise den beabsichtigten zauberischen Duft über ihren Gesang auszugießen, wobei sie nur einmal (ebenfalls nach Vorschrift) die Stärke des Tones zu einem Mezzoforte anschwellten, um dann, ohne des üblichen sforzando auf dem nur zart inflektirten



sanft schmelzend sich zu verlieren. Auch die Violoncelle milderten den gebräuchlich gewordenen heftigen Anstoß des



über dem Tremolo der Violinen zu dem gewollten nur leisen Seufzer, wodurch das endlich der Steigerung folgende Fortissimo seine ganze erschreckend verzweiflungsvolle Bedeutung erhält. Nachdem ich so dem einleitenden Adagio seine schauerlich geheimnißvolle Würde zu-

rückgegeben hatte, ließ ich der wilden Bewegung des Allegro's einen leidenschaftlichen Lauf, wobei ich durch die Rücksicht auf den ganzen Vortrag des sanften zweiten Hauptthema's in keiner Weise gebremst war, weil ich mir sehr wohl zutraute, zur rechten Zeit das Tempo wieder so weit zu ermäßigen, daß es unmerklich zu der richtigen Zeitmaasse für dieses Thema gelangte.

Ganz offenbar bestehen nämlich die meisten, ja fast alle limitirten neueren Allegro-Sätze aus zwei im Grunde wesentlich verschiedenen Bestandtheilen: die Vereinerung derselben, im Gegensatz zu der früheren reinen, oder ungemischteren Allegro-Konstruktion liegt eben in dieser Kombination des reinen Allegrosatzes mit dem thematischen Eigenthümlichkeit des gesangreichen Adagio's in seinen Abstufungen. Das zweite Hauptthema des Allegro's der Ouvertüre zu „Oberon“:



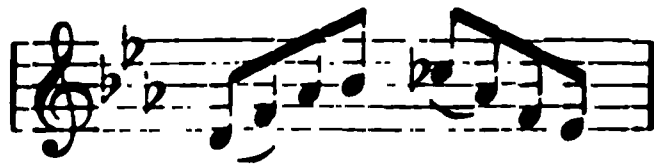
zeigt, wie es dem eigentlichen Allegro-Charakter ganz und gar nicht mehr angehört, diese entgegengesetzte Eigenschaft am unverkennbarsten auf. Dieser entgegengesetzte Charakter ist für die technische Ausführung vom Komponisten natürlich ganz in der Weise zur Vermeidung mit dem Hauptcharakter des Tonstückes vermittelt, wie seine eigene Tendenz bereits um dieser Vereinigung willen abgeleitet ist. Es will sagen: äußerlich ließt sich dieses Gesangsthema ganz nach dem Schema des Allegro's ab; sobald es seinem Charakter nach lebhafter voll sprechen soll, zeigt es sich aber, welcher Modifikation dieses Schema eben fähig gedacht sein mußte, um den Tondichter für beide Hauptcharaktere gleichmäßig verwendbar dünken zu können.

Um mich für jetzt in meiner Erzählung von jener Ausführung der Freischütz-Ouvertüre mit dem Wiener Orchester nicht länger zu

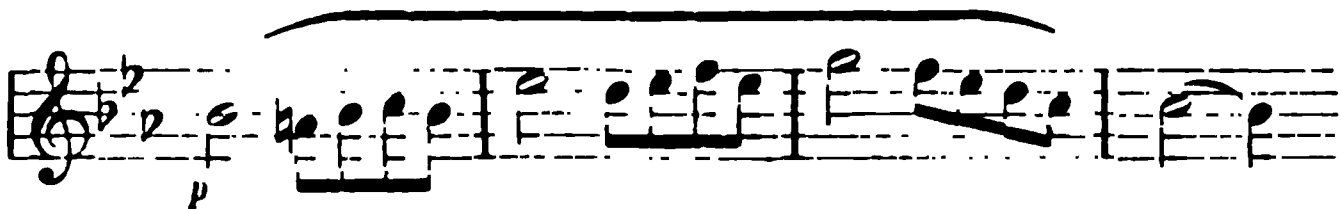
unterbrechen, berichte ich nun des Weiteren, daß ich, nach äußerster Erregung des Zeitmaasses, den ganz dem Adagio entlehnten, lang gedehnten Gesang der Klarinette:



dazu verwendete, von hier an, wo alle figurative Bewegung im gehaltenen (oder zitternden) Tone aufgeht, das Tempo durchaus unmerklich so weit zurückzuhalten, daß es, trotz der wiederum bewegteren Zwischenfigur:



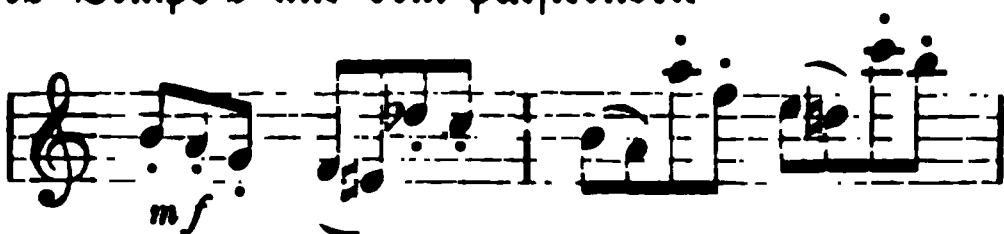
mit der hierdurch so schön vorbereiteten Rantilene in Es-dur in der gelindesten Nuance des immerhin festgehaltenen Hauptzeitmaasses angekommen war. Wenn ich nun für dieses Thema



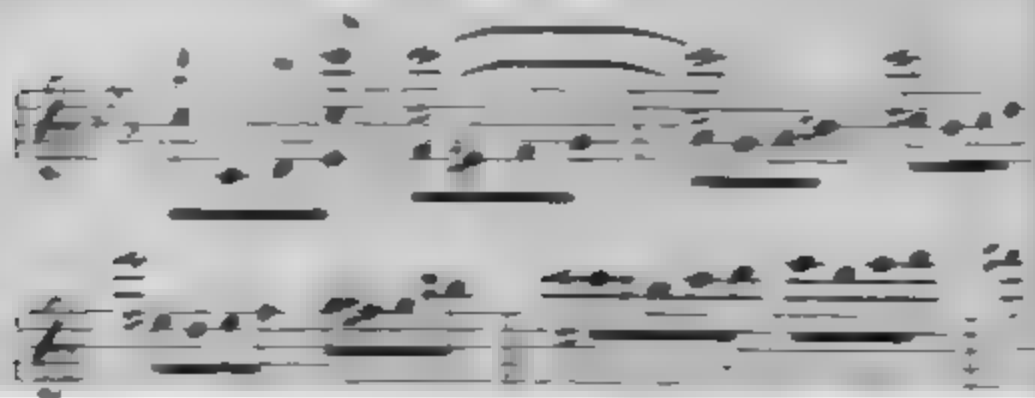
darauf hielt, daß es gleichmäßig piano, also ohne die übliche gemeine Accentuation beim Aufsteigen der Figur, sowie mit gleichmäßiger Bindung im Vortrage, also nicht



gespielt werde, so war dieß zwar mit den sonst so trefflichen Musikern Alles erst zu besprechen, der Erfolg dieses Vortrages war aber sogleich so auffällig, daß ich für die wiederum unmerkliche Neubelebung des Tempo's mit dem pulsirenden



mit der tiefen Bedeutung der Sappho'schen zu vergleichen, und  
für den Liebenden der empfindlichen Klänge des Jambus  
mit dem süßlichen Reiz des guten Dichters zu ver-  
gleichen, wie zu finden. Nicht ganz, nicht genau, es ist  
vielleicht Überdacht des Künstlers der poetischen Kunst, sondern  
vielleicht eine tiefere Gefühl für das Jambische zu finden  
in ihrer Bedeutung für den Dichter, und zu finden, in der  
eigentlichen Bedeutung der Sappho'schen Sappho'schen Klänge  
mit dem Sappho'schen

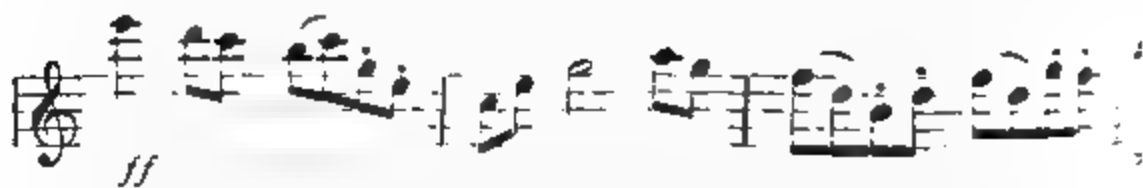
[illegible][illegible]

das eigentliche bewegte Allegro-Thema gleichsam das Feld behauptet und schließlich seine Apotheose feiert; wovon ein berühmtes Beispiel die große Ouvertüre zu „Leonore“ von Beethoven darbietet. Hier wird nur allermeistens die Wirkung des Eintrittes des gesteigerten Allegro's wieder dadurch gänzlich vernichtet, daß das Haupttempo, welches der Dirigent für die verschiedenen Erfordernisse der anderweitigen thematischen Kombinationen eben nicht zu modifiziren (d. h. unter anderen: rechtzeitig zurückzuhalten) verstand, jetzt bereits zu einer Schnelligkeit gelangt ist, welche die Möglichkeit einer ferneren Steigerung ausschließt, — außer wenn etwa die Streichinstrumentisten es sich einen fast unmäßigen virtuosen Sturmanlauf kosten lassen, wie ich dieß ebenfalls vom Wiener Orchester, zwar mit Staunen, aber nicht mit Befriedigung anhörte; denn die Nöthigung zu dieser exzentrischen Anstrengung ging aus einem empfindlichen Fehler, dem des bis dahin bereits verjagten Tempo's, hervor, und führte somit zu einer Übertreibung, welcher kein wahres Kunstwerk ausgesetzt sein darf, wenn es diese auch, in einem gewissen rohen Sinne, vortragen sollte.

Wie nun aber gar der Schluß der Freischütz-Ouvertüre dazu kommt, in dieser Weise abgeheßt zu werden, das muß, sobald man den Deutschen einiges Zartgefühl zusprechen zu dürfen glaubt, durchaus unbegreiflich bleiben, wird aber eben daraus erklärlich, daß selbst bei ihrem ersten Eintritte diese zweite, jetzt zum Jubelgesang erhobene Kantilene, als gute Beute in den Trott des Hauptallegro's mitgenommen worden war. Hier nahm sie sich dann etwa wie ein kriegsgefangenes munteres Mädchen, an den Schweif des Pferdes eines wild trabenden Kriegsknechtes gebunden, aus; folgerichtig wird sie nun, wie zur poetischen Gerechtigkeit, schließlich auf das Pferd selbst gesetzt, vermuthlich nachdem der böse Reiter heruntergefallen ist: und da läßt es denn endlich auch der Kapellmeister gebührend lustig hergehen. — Wer die ganz unbeschreiblich widerwärtige Wirkung dieser — gelinde gesagt — äußersten Trivialisirung des vom inbrünstigen



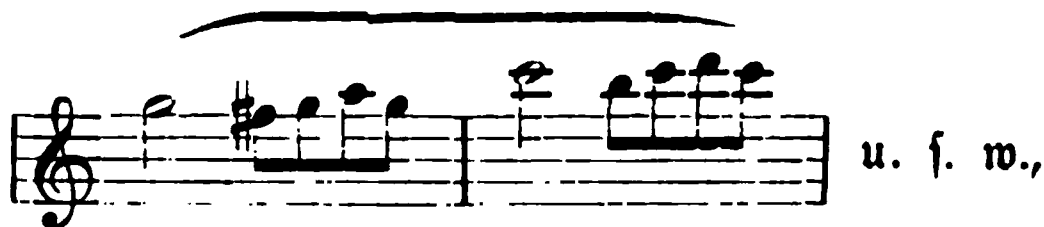
Dankesausschmung eines fromm liebenden Mädchenherzens erschließt Motives in allen und jeden unserer öffentlichen Aufführungen der Henschel-Ouvertüre, Jahr aus, Jahr ein empfängt, Alles sehr gut findet, und gewohnten fast- und kraftvollen Orchesterleistungen redet, und was bei seinen besonderen Gedanken über die Tonkunst nachhängt, etwa der jetzige Jubelgreis Herr Lobe es that, dem steht es so hübsch, wenn er auch einmal vor den „Absurditäten eines falschen standenen Idealismus“, durch Hinweisen auf das künstlerisch Wahre und Ewiggeltende, gegenüber allerhand halbtollen oder halbgewalkten Doktrinen und Maximen\*\*\*) warnt. Wie ich sagte, gelang dagegen eine Anzahl von Wiener Musikfreunden, denen ich nur so etwas eigentlich ausdrängen mußte, einmal dazu, diese so viel besudelte Ouvertüre anders zu hören. Noch heute dauert Erfolg hiervon nach. Man behauptete, die Ouvertüre zuvor gar nicht gekannt zu haben, und frug mich, was ich nur damit angefangen hätte. Namentlich war Manchem es unbegreiflich, durch welches, andere mir gar nicht nachzuweisendes Mittel, ich die hinreißende neue Leistung des Schlußsatzes hervorgebracht hätte: kaum wollte man glauben, wenn ich eben nur das gemäßigtere Tempo als den Anfang hiervon angab; wogegen allerdings die Herren Musiker des Orchesters etwas mehr — ein wirkliches Geheimniß — verrathen konnten. Nämlich dieses: — im vierten Takte der breit und prachtvoll gezeichneten Entrata:



gab ich dem, verlegen und sinnlos in der Partitur sich als so barer Accent ausnehmenden Zeichen — die jedenfalls vom Komponisten so verstandene Bedeutung eines Diminuendo-Zeichens  $\rightrightarrows$

\*) Siehe: Eduard Bernsdorf, Signale für die Musikalische Nr. 67. 1869.

und gelangte dadurch zu einem dynamisch gemäßigteren, beim ersten Eintritte sofort durch weichere Inflection sich auszeichnenden Vortrag der folgenden thematischen Haupttafte

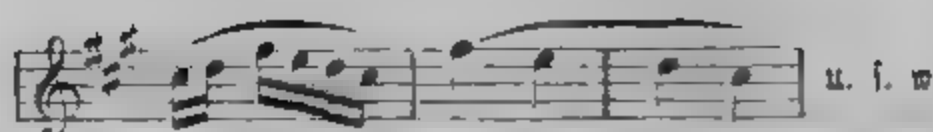


welche ich nun bis zu dem wieder eintretenden Fortissimo ganz natürlich ebenso anschwellen lassen konnte, wodurch das ganze weiche Motiv dießmal, auf der prachtvollen Unterlage, allerdings einen hinreißend beseligenden Ausdruck erhielt. —

So etwas, wie diesen Vorgang und seinen Erfolg, erfahren nun unsere Herren Kapellmeister gar nicht gern. Herr Dessof, welcher den „Freischütz“ im Hofoperntheater demnächst wieder zu dirigiren hatte, war jedoch der Meinung, dem Orchester seine von mir gelehrt neue Vortragsart der Ouvertüre belassen zu sollen; er kündigte ihm dieses lächelnd mit den Worten an: „Nun, die Ouvertüre wollen wir also Wagnerisch nehmen“.

Ja, ja: — Wagnerisch! — Ich glaube, es könnte noch Einiges, ohne Schaden „Wagnerisch“ genommen werden, Ihr Herren!

Zimmerhin erschien dieß von Seiten des Wiener Kapellmeisters doch als eine ganze Konzession, wogegen mir in einem ähnlichen Falle mein ehemaliger (nun überdieß auch verstorbener) Kollege Reissiger einmal nur ein halbes Zugeständniß machte. Im letzten Satze der A dur-Symphonie von Beethoven war ich nämlich, als ich seiner Zeit diese öfter zuvor bereits von Reissiger in Dresden dirigirte Symphonie ebenfalls dort aufführte, auf ein in die Orchesterstimmen eingezeichnetes Piano getroffen, welches der frühere Dirigent ganz aus persönlichem Gutdünken daselbst hatte eintragen lassen. Es betraf dieß die großartig vorbereitete Konklusion dieses Finalsatzes, wo nach den wiederholten Schlägen auf dem A-Septimen-Accord (Härtel'sche Ausgabe der Partitur S. 86) es mit:

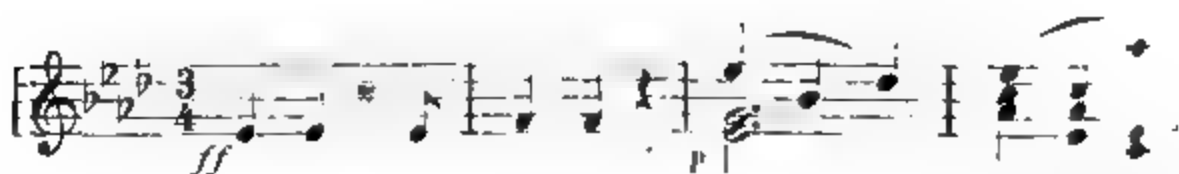


immer im Forte weiter geht, um später durch „sempre più forte“ zu noch ungestümerem Rausen hingeführt zu werden. Dieß hatte nun Reissiger verbroffen, und von dem hier angezeigten Takte an ließ er plötzlich piano spielen, um so auch mit der Zeit zu einem merkbaren crescendo zu gelangen. Natürlich ließ ich dieß piano nun austilgen, das hier im energischsten Sinne wiederherstellen, und verlegte so die Vermuthung auch von Reissiger seiner Zeit gehüteten „erwiggeltenden Geistes“ des Lobe-Vernsdorfschen Achten und Wahren. Als dann nach meines Fortgange von Dresden es unter Reissiger auch einmal wieder in dieser Adur-Symphonie kam, hielt der bedenklich gewordene Director hier an, und empfahl dem Orchester mezzo forte zu spielen.

Ein anderes Mal traf ich (es geschah dieß vor noch nicht lang in München) eine öffentliche Aufführung der Ouvertüre zu „Egmont“ an, welche in dem an der Freischütz-Ouvertüre zuvor von mir angegebenen Sinne nicht minder belehrend für mich war. Im Anfang dieser Ouvertüre wird das furchtbar schwere Sostenuto der Einleitung



mit verkürztem Rhythmus als Bordertheil des zweiten Themas wieder aufgenommen, und durch ein weich behagliches Gegenmotiv beantwortet.



„Klassisch“ gewohnter Weise ward hier, wie überall, dieses aus schrecklichem Ernste und wohligem Selbstgeföhle so drastisch eng geschnitten Motiv in dem unaufgehaltenen Allegro-Sturze wie ein welkes Blatt mit hinweggespült, so daß, wenn es beachtet werden konnte, man höchstens etwa ein Tanz-Paß heraushörte, wonach mit den zwei er-

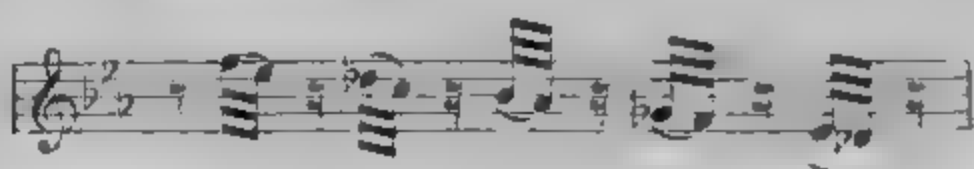
sten Takte das Paar den Antritt nahm, um sich, so kurz es dauere, mit den beiden folgenden Takte in Ländlerweise einmal herumzudrehen. Als nun Bülow, in Abwesenheit des gefeierten älteren Dirigenten, diese Musik einmal zu dirigiren hatte, veranlaßte ich Jenen zum richtigen Vortrag auch dieser Stelle, welche sofort im Sinne des hier so lakonischen Tondichters schlagend wirkt, wenn das bis dahin leidenschaftlich erregte Tempo, sei es auch nur andeutungsweise, durch strafferes Anhalten so weit modifizirt wird, daß das Orchester die nöthige Besinnung zur Accentuation dieser, zwischen großer Energie und sinnigem Wohlgeföhle schnell wechselnden, thematischen Kombination gewinnen kann. Da gegen das Ende des  $\frac{3}{4}$  Taktes diese Kombination eine breitere Behandlung und entscheidende Wichtigkeit erhält, kann es nicht fehlen, daß einzig durch die Beachtung dieser nöthigen Modifikation der ganzen Ouvertüre ein neues, und zwar das richtige Verständniß zugeführt wird. — Von dem Eindrucke dieser korrekt geleiteten Aufführung erfuhr ich nur, daß die Hoftheater-Intendanz vermeinte, es sei „umgeworfen“ worden!

Dergleichen Vermuthungen kamen allerdings dem Auditorium der berühmten Münchener Odeonkonzerte nicht an, als ich mitten unter ihm einst einer Aufführung der G moll-Symphonie von Mozart, von jenem altgewohnten klassischen Dirigenten geleitet, beimohnte. Hier nämlich erlebte ich an dem Vortrage des Andante dieser Symphonie, und an dessen Erfolge, etwas immerhin von mir noch für unmöglich Gehaltenes. Wer hat sich nicht in seiner Jugend dieses schwungvoll schwebende Tonstück mit schwärmerischem Behagen in seiner Weise zu eigen zu machen gesucht? In welcher Weise? Gleichviel! Reichen die Vortragszeichen nicht aus, so tritt das von dem wundervollen Gange dieser Komposition erregte Gefühl dafür ein, und die Phantasie räth uns, wie wir im wirklichen Vortrage diesem Geföhle entsprechen mögen. Da dünkt es denn, daß der Meister uns dieß fast ganz frei hat überlassen wollen, denn nur mit den dürftigsten Vortragszeichen tritt er uns bindend entgegen. So

waren wir frei, schwelgten in den ahnungsvollen Schauern der nach anschwellenden Achtelbewegung, schwärmten mit der mondcheinartig aufsteigenden Violine:



deren Noten wir uns allerdings weich gebunden dachten; wir fühlten uns von den zartflüsternden



wie von Engelsflügeln angeweht, und erstarben vor den schließlichen schweren Mahnungen der fragenden

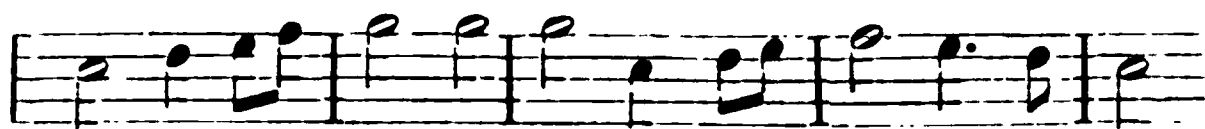


(welche wir uns allerdings in einem schön getragenen Crescendo vor geführt dachten) zu dem endlichen Bekenntnisse der Seligkeit eines Todes durch Liebe, der mit den letzten Tacten uns freundlich erschließend aufnahm. — Derlei Phantasien hatten nun allerdings vor einer wahrhaft klassisch strikten Ausführung dieses Satzes durch einen berühmten Altmeister im Münchener Odeon zu verschwinden. Da ging es mit einem Ernste her, daß einem die Haut schauderte, ungefähr wie kurz vor der ewigen Verdammniß. Vor Allem ward das leicht schwebende Andante zum ehernen Largo, und von dem Werthe keines Achtels ward uns auch nur ein Hunderttheilchen je erlaßen. Steif und gräßlich, wie ein eherner Bopf, schwang sich die Batsche dieses Andante's über unseren Hauptern dahin, und selbst die Federn der Engelsflügel wurden zu festgewicksten Drahtlocken aus dem siebenjährigen Kriege. Da ich mir schon wie unter das Rekrutenmaaß der preußischen Garde von 1740 gestellt vorlam und ängstlich nach

Loslauf verlangte, wer ermißt meinen Schrecken, als der Altmeister das Blatt zurückschlägt, und richtig den ersten Theil des larghettisirten Andante's noch einmal spielen läßt, bloß aus dem Grunde, weil er die herkömmlichen zwei Pünktchen vor dem einen Doppelstriche nicht umsonst in der Partitur gestochen wissen wollte. Ich blickte mich nach Hilfe um; da gewahrte ich aber das zweite Wunder: — Alles hörte geduldig zu, fand, was da vorging, in schönster Ordnung, und war schließlich überzeugt, einen reinen, jedenfalls recht unverdächtigen Hochgenuß gehabt zu haben, so einen ächt Mozart'schen „Ohrenschmauß“. — Da senkte ich denn mein Haupt, und schwieg.

Nur einmal ging mir späterhin die Geduld ein wenig aus. In einer Probe meines „Tannhäuser“ hatte ich mir verschiedenerlei, auch das klerikale Tempo meines ritterlichen Marsches im zweiten Akte, ruhig gefallen lassen. Nun fand es sich aber, daß der unzweifelhafte Altmeister es nicht einmal verstand, den  $\frac{4}{4}$  Takt in den entsprechenden

$\frac{6}{4}$ , also zwei Viertel  $\text{♩} \text{♩}$  in die Triole  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  aufzulösen. Dieß zeigte sich in der Erzählung des Tannhäuser, wo für den  $\frac{4}{4}$ :



eintritt. Diese Auflösung zu taktiren fiel dem Altmeister schwer: im  $\frac{4}{4}$  die vier Theile winkelrecht auszuschiagen, ist er zwar allerernstlichst gewöhnt; der  $\frac{6}{4}$  Takt wird von dieser Art Dirigenten aber immer nach dem Schema des  $\frac{6}{8}$  Taktes behandelt, und als solcher alla breve, mit Eins — Zwei geschlagen (nur in jenem Andante der G moll-Symphonie erlebte ich die richtig mit 1, 2, 3 — 4, 5, 6 gravitatisch ausgeschlagenen Bruchtheile dieser Taktart). Für meine arme Erzählung mit dem römischen Papste behalf der Dirigent sich jedoch, wie gesagt, mit einem jagenden Alla-breve, gleichsam um es den Orchestermusikern zu überlassen, was sie von den Vierteln halten

wollten; hieraus resultirte denn, daß das Tempo gerade um einmal zu schnell genommen wurde, nämlich anstatt des oben bezeichneten Verhältnisses kam die Sache jetzt so heraus:



Dies war nun musikalisch recht interessant, nur nöthigte es den armen Sänger des „Tannhäuser“ seine schmerzlichen Erinnerungen von Ra in einem höchst leichtfertigen, ja lustig hüpfenden Walzertrab zum Besten zu geben. — was mich wieder an die Erzählung Schlegel's vom Gral erinnerte, welche ich in Wiesbaden scherzando ergötzte sie der Fee Mab) recitirt gehört habe. Da ich nun durch einen so herrlichen Darsteller, wie L. Schnorr, für den Tannhäuser mir zur Seite hatte, mußte ich denn, um der ewigen Gerechtigkeit das rechte Tempo herzustellen, gegen meinen Altmeister einmal töpfervollst einschreiten, was einiges Argerniß verursachte. Ich glaubte es führte mit der Zeit sogar zu Martyrien, welche selbst ein kaliburn-Evangelientritiker mit zwei Sonetten zu besingen sich gedrungen sah. Es giebt jetzt nämlich wirklich besungene Martyrer der reinen Harmonik, welchen etwas näher nachzusehen ich mit dem Folgenden zu erlauben werde. —

Wie ich dieß mit dem Vorangehenden bereits öfter bemerkt, sind Versuche zur Modification des Tempo's zu Gunsten des Fortschrittes klassischer, namentlich Beethoven'scher Tonstücke von dem Dirigenten-Gremium unserer Zeit immer mit Widerwillen aufgenommen worden. Ich wies ausführlicher nach, daß einseitige Modificationen

Zeitmaaßes, ohne entsprechende Modifikation des Vortrages im Betreff der Tongebung selbst, ein anscheinendes Recht zu Einsprüchen gäbe, wogegen ich den hier tiefer zu Grunde liegenden Fehler ebenfalls aufdeckte, somit diesen Einsprüchen keinen anderen Grund als den der Unfähigkeit und Unberufenheit unserer Dirigenten im Allgemeinen übrig ließ. Ein wirklich giltiger Grund zur Abmahnung von dem mir unerläßlich dünkenden Verfahren in jenen bezeichneten Fällen ist allerdings wiederum der, daß jenen Tonstücken nichts schädlicher werden müßte, als willkürlich in ihren Vortrag gelegte Nuancen auch des Tempo's, wie sie sofort dem phantastischen Belieben jedes, etwa auf Effekt losarbeitenden oder von sich eingenommenen eitlen Taktschlägers Thür und Thor öffnen, und unsere klassische Musikkultur mit der Zeit zu gänzlicher Unkenntlichkeit entstellen würden. Hiergegen läßt sich natürlich nichts Anderes einwenden, als daß es eben traurig um unsere Musik steht, da solche Befürchtungen aufkommen können, weil damit zugleich ausgesprochen ist, daß man an eine Macht des wahren Kunstbewußtseins, an welcher jene Willkürlichkeiten sich sogleich brechen würden, in unseren gemeinsamen Kunstzuständen nicht glaubt. Somit fällt auch dieser, andererseits wohlgerichtfertigte, selten aber ehrlich gemeinte Einspruch auf das Zugeständniß einer allgemeinen Unfähigkeit unseres musikalischen Dirigentenwesens zurück: denn, wenn es den Stümpern nicht erlaubt sein soll, mit unserer klassischen Musik willkürlich zu verfahren, warum haben dagegen unsere vorzüglichsten und angesehensten Musiker nicht für das Rechte gesorgt, und warum haben gerade sie den Vortrag dieser klassischen Musik in eine solche Bahn der Trivialität und wirklichen Entstellung geleitet, daß mit Recht jeder lebhaft empfindende Musiker sich davon unbefriedigt, ja angewidert fühlen muß?

So kommt es denn auch, daß jener an sich berechtigte Einspruch meistens nur als Vorwand zu jeder Opposition gegen jede Bemühung in dem von mir gemeinten Sinne gebraucht wird, und der Grund wie die Absicht hiervon bleiben immer nur die eigene Unfähigkeit



und geistige Trägheit, welche unter Umständen bis zur Agartümmel sich erheben, da die Unfähigen und Trägen eben in immenser Majorität sind.

Da nun die meisten klassischen Werke stets nur in höchst unvollkommener Weise bei uns zuerst eingeführt worden sind, denke nur an die Berichte über die Umstände, unter welchen Beethoven's schwierigste Symphonien zur ersten Aufführung gelangten! Vieles auch sofort nur gänzlich entstellt vor das deutsche Publikum gebracht wurde (man vergleiche hierüber meine Abhandlung von Gluck's Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis“ im fünften Bande dieser gesammelten Schriften und Dichtungen), so muß man sich jetzt deutlich machen, welches der Zustand des Vortrages nur sein kann, in welchem diese Werke uns unter dem Gesetze jener Unfähigkeit und Trägheit eifrigst konservirt werden, wenn man andererseits rückwärts erwägt, in welchem Sinne selbst ein Meister wie Mendelssohn sich mit der Leitung dieser Werke befaßte! Gewiß ist nun von einem weitem untergeordneteren musikalischen Größen nicht zu verlangen, daß sie von selbst zu einem Verständnisse kommen sollten, welches ihrem eigentlichen Meister nicht aufging; denn für Minderbegeisterte giebt es nur einen Wegweiser zum Erfassen des Richtigen, — das Beispiel. Auf dieses konnten sie auf dem von ihnen eingeschlagenen Wege nicht treffen. Das Tröstlose ist nun aber, daß dieser fuhrtlose Weg zu einer solchen Breite ausgetreten worden ist, daß nirgends mehr Raum für Denjenigen übrig geblieben, der das Beispiel einmal geben könnte. Und deswegen unterwerfe ich hier diese kritische Abwehr desjenigen Geistes, den ich als den richtigen für den Vortrag unserer großen Musik bezeichnet habe, einer schärfer eingehenden Betrachtung, um den sonderbaren renitenten Geist, welcher jener Abwehr eingiebt, in seiner wirklichen Armseligkeit aufzudecken, und vor Allem ihm den Heiligenschein zu benehmen, mit welchem er sich als keuscher deutscher Kunstgeist zu schmücken herausnimmt. Denn dieser Geist ist es, welcher jeden freien Aufschwung unternimmt.

Musikwesens hemmt, jeden frischen Luftzug von seiner Atmosphäre ferne hält, und mit der Zeit wirklich die glorreiche deutsche Musik zu einem farblosen, ja lächerlichen Gespenst verwischen kann.

Es erscheint mir nun wichtig, diesem Geiste nahe in die Augen zu sehen, und ihm auf den Kopf zu sagen, woher er stamme, — nämlich ganz gewiß nicht aus dem Geiste der deutschen Musik. Diesem näher nachzuforschen wird hier nicht nöthig sein. Den positiven Werth der neueren, d. h. Beethoven'schen, Musik abzumägen, ist nicht so leicht, denn er wiegt schwer, und zu einem Versuche hierzu haben wir gute Stunden und bessere Tage abzuwarten, als unser heutiges Musikwesen sie uns bereitet; dagegen möge es uns für jetzt als Studie hierzu gelten, daß wir den negativen Beweis für jenen Werth an dem Unwerth derjenigen Musikmacherei nachweisen, welche sich gegenwärtig als klassisch und beethovenisch gebahrt. —

Es ist nun zunächst zu beachten, daß die von mir näher bezeichnete Opposition, während sie nur durch gänzlich ungebildete Scribenten in der Presse sich wirklich laut, ja lärmend benimmt, bei ihren eigentlichen unmittelbaren Theilhabern mehr verbissen und wortschau sich äußert. („Sehen Sie, er kann sich nicht aussprechen“ — sagte mir, mit bedeutungsvoll sinnigem Blicke, einmal eine Dame von solch' einem sittigen Musiker.) Das Schicksal der deutschen Musikzustände, die gänzliche Achtlosigkeit der deutschen Kunstbehörden, hat Jenen nun einmal die Führung der höheren deutschen Musikgeschäfte in die Hände gespielt: sie fühlen sich sicher in Amt und Würden. — Wie ich vom Anfang herein es beachten ließ, besteht dieser Areopag aus zwei grundverschiedenen Geschlechtern: dem der verkommenen deutschen Musikanten alten Styles, welche besonders im naiveren Süddeutschland sich länger in Ansehen erhielten, und dem der dagegen aufgetretenen eleganten Musiker neueren Styles, wie sie namentlich in Norddeutschland aus der Schule Mendelssohn's hervorgingen. Gewissen Störungen ihres gedeihlichen Geschäftes, welche sich von neuester Zeit datiren, ist es zu verdanken, daß diese beiden

Gattungen, welche sonst nicht viel von einander hielten, sich zu gegenseitiger Anerkennung vereinigt haben, und in Süddeutschland die Mendelssohn'sche Schule, mit dem was dazu gerechnet wird, schließt nicht minder goutirt und protegirt wird, als in Norddeutschland der Prototyp der süddeutschen Unproduktivität mit plötzlich empfundenem Hochachtung bewillkommnet wird, was der selige Lindpaintner leider nicht mehr erlebt hat. Beide reichen sich so zur Versicherung ihrer Ruhe die Hände. Vielleicht hatte die erstere Gattung, da es von mir gemeinten eigentlichen deutschen Musikanten, bei dieser Absicht einen gewissen inneren Widerwillen zu überwinden: doch hilft ihr es nicht vorzüglich löbliche Eigenschaft der Deutschen aus der Vergangenheit, nämlich die mit der Unbeholfenheit verbundene Scheelsucht. In dieser Eigenschaft verlor bereits einen der bedeutendsten Musiker der ersten Zeit (wie ich dies anderswo nachgewiesen habe) bis zur Verleugung seiner eigenen Natur, bis zur Unterwürfigkeit unter das deutsche herbliche neue Gesetz der eleganten zweiten Gattung. Was die Composition der untergeordneteren handwerkerlichen Naturen betraf, so lasse sie nicht viel Anderes zu sagen, als: wir können nicht mit fort, wir wollen daß Andere auch nicht fort können, und ärgern uns nur, daß diese doch fort können. Hier ist Alles ehrliche Bornirtheit, die nur als Ärger unehrlich wird.

Anderß verhält es sich dagegen im neueren Lager, wo die verschiedensten Verzweigungen persönlicher, geselliger, ja nationaler Interessen die allerkombinirtesten Verhaltens-Maximen an die Hand gegeben haben. Ohne auf die Bezeichnung dieser mannigfaltigen Interessen hier einzugehen, hebe ich nur dieses Hauptsächlichste hervor, daß es Vieles zu verbergen, Vieles nicht merken zu lassen ist. In einem gewissen Sinne liegt hier sogar daran, an sich den „Musiker“ nicht eigentlich auffällig werden zu lassen: und dies hat seinen Grund.

Mit dem rechten deutschen Musiker war ursprünglich schwer verkehren. Wie in Frankreich und England, war der Musiker als

in Deutschland von je in sehr vernachlässigter, ja verachteter sozialer Stellung; hier wurden von den Fürsten und Vornehmen fast nur italienische Musiker für Menschen gehalten, und in wie demüthigender Weise sie den deutschen vorgezogen wurden, können wir unter anderem an Mozart's Behandlung von Seiten des kaiserlichen Hofes in Wien uns abnehmen. Bei uns blieb der Musiker immer nur ein eigenthümliches, halb wildes, halb kindisches Wesen, und als solches ward er von seinen Lohngebern gehalten. Unsere größten musikalischen Genie's trugen für ihre Bildung die Merkmale dieser Ausscheidung aus der feineren, oder auch geistreicheren Gesellschaft an sich: man denke nur an Beethoven in seinem Verkehre mit Goethe in Teplitz. Bei dem eigentlichen Musiker setzte man eine der höheren Bildung durchaus unzugängliche Organisation voraus. H. Marschner, da er mich 1848 in lebhaftesten Bemühungen für die Hebung des Geistes in der Dresdener Kapelle begriffen sah, mahnte mich einmal fürsorglich hiervon ab, und meinte, ich sollte doch nur bedenken, daß der Musiker ja rein unfähig wäre mich zu verstehen. — Gewiß ist nun, daß (worauf ich schon anfänglich hinwies) auch die höheren und höchsten musikalischen Posten bei uns allermeistens nur durch von unten aufgerückte eigentliche „Musiker“ eingenommen worden sind, was in einem guten handwerkerlichen Sinne manches Vortreffliche mit sich brachte. Es bildete sich ein gewisses Familienwesen in solch' einem Orchester-Patriarchat aus, dem es nicht an Innigkeit, sondern wohl nur an dem zu rechter Zeit einmal frei eindringenden Luftzuge eines genialen Anhauches fehlte, welcher dann schnell ein schönes, wenn auch mehr wärmendes als leuchtendes Feuer dem eigenthümlich intelligenten Herzen eines solchen Körpers entfachen konnte.

Wie nun aber z. B. den Juden unser Gewerwesen fremd geblieben ist, so wuchsen auch unsere neueren Musikdirigenten nicht aus dem musikalischen Handwerkerstande auf, der ihnen, schon der strengen wirklichen Arbeit wegen, widerwärtig war. Dagegen pflanzte sich dieser neue Dirigent sogleich auf der Spitze des musikalischen

Junungsweßens, etwa wie der Banquier auf unserer gewerthähigen Sozietät, auf. Hierfür mußte er sofort Eines mitbringen, was da von unten auf gebienten Musiker eben abging, oder von ihm da nur äußerst schwer, und selten genügend zu gewinnen war: war der Banquier das Kapital, so brachte dieser die Gebildetheit mit. Ich sage: Gebildetheit, nicht Bildung; denn wer diese wahrhaft besitzt, über den ist nicht zu spotten: er ist Allen überlegen. Der Besitzer der Gebildetheit aber läßt über sich reden.

Mir ist nun kein Fall bekannt geworden, in welchem selbst in der glücklichsten Pflege dieser Gebildetheit hier der Erfolg einer wahren Bildung, nämlich wahre Geistesfreiheit, Freiheit überhaupt zum Vorschein gekommen wäre. Selbst Mendelssohn, bei so einfachen und mit ernstlicher Sorgfalt gepflegten Anlagen, ließ das an sich erkennen, daß er zu jener Freiheit nie gelangte, und seine eigenthümliche Befangenheit nie überwand, welche für den unbefangenen Betrachter ihn, trotz aller verdienten Erfolge, außerhalb unseres Bereichs des Kunstwesens erhielt, ja vielleicht in ihm selbst zu einer nagenden sein Leben so unbegreiflich früh verzehrenden Pein ward. Der Grund hiervon ist eben dieser, daß dem ganzen Motive eines solchen Bildungsdranges keine Unbefangenheit innewohnt, wogegen dieses mehr in der Nothigung, vom eigenen Wesen etwas zu verdecken, als in der Trieb, dieses selbst frei zu entfalten, beruht. Die Bildung, welche hieraus hervorgeht, kann daher nur eine unwahre, eine erwerbte Austerbildung sein: hier kann in einzelnen Richtungen die Intelligenz sehr geschärft werden; Das, worin alle Richtungen zusammenfließen kann aber nie die wahre, rein lebende Intelligenz selbst sein. — Jetzt es nun fast tief bekümmert, diesen inneren Vorgang an einem besonders begabten und zart organisirten Individuum zu verfolgen, so widert es uns dagegen bald an, bei geringeren und trivialeren Namen dem Verlaufe und Ergebnisse desselben nachzugehen. Hier lacht uns bald Alles platt und nichtig an, und haben wir nicht Lust, die Grinsen der Gebildetheit wiederum zu belächeln, wie die mehr

unseren Kulturzuständen oberflächlich Zusehenden sie einzig zu empfinden pflegen, so gerathen wir über diesen Anblick wohl in wirklichen Unmuth. Und hierzu hat der deutsche Musiker ernstliche Veranlassung, wenn er heut' zu Tage gewahren muß, daß diese nichtige Gebildetheit sich auch ein Urtheil über den Geist und die Bedeutung unserer herrlichen Musik anmaßen will.

Im Allgemeinen ist es ein Hauptcharakterzug dieser Gebildetheit, bei nichts stark zu verweilen, sich in nichts tief zu versenken, oder auch, wie man sich ausdrückt, von nichts viel Wesens zu machen. Dabei wird das Größte, Erhabenste und Innigste für etwas recht Natürliches, ganz „Selbstverständliches“, zu jeder Zeit Allen zu Gebote Stehendes ausgegeben, davon Alles zu erlernen, auch wohl nachzumachen sei. Bei dem Ungeheuren, Göttlichen und Dämonischen, ist daher nicht zu verweilen, schon weil an ihm etwas Nachzuahmendes eben durchaus nicht aufzufinden glückt, weshalb es dieser Gebildetheit geläufig ist, z. B. von Auswüchsen, Übertreibungen u. dergl. zu reden, woraus dann wieder eine neue Ästhetik hervorgegangen, welche vor Allem sich an Goethe zu lehnen vorgiebt, weil dieser ja auch allen Ungeheuerlichkeiten abhold gewesen wäre, und dafür so eine schöne, ruhige Klarheit erfunden habe. Da wird denn die „Harmlosigkeit“ der Kunst gepriesen, der hier und da zu heftige Schiller aber einigermaßen verächtlich behandelt, und so, in kluger Übereinstimmung mit dem Philister unserer Zeit, ein ganz neuer Begriff von Klassizität gebildet, zu welchem in weiteren Kunstgebieten endlich auch die Griechen herbeigezogen werden, bei denen ja klare, durchsichtige Heiterkeit so recht zu Hause war. Und diese leichte Abfindung mit allem Ernsten und Furchtbaren des Daseins wird zu einem völligen System neuester Weltanschauung erhoben, im welchem schließlich auch unsere gebildeten neuen Musikheroen ihren ganz unbestrittenen, behaglichen Ehrenplatz finden.

Wie diese sich mit unseren großen deutschen Tonwerken abfinden, wies ich an einigen beredten Beispielen nach. Hier ist nur noch

zu erklären, was es mit diesem, von Mendelssohn so dringend empfohlenen „Darüberhinweggehen“ für einen heiteren griechischen Sinn hat. An seinen Anhängern und Nachfolgern ist dieß am deutlichsten nachzuweisen. Bei Mendelssohn hieß es: die unvermeidlichen Schwächen der Ausführung, unter Umständen vielleicht auch des Auszuführenden, verbergen; bei Jenen kommt nun aber noch das ganz besondere Motiv ihrer Gebildetheit hinzu, nämlich: überhaupt zu verdecken, kein Aufsehen zu machen. Dieß hat nun einen fast rein physiologischen Grund, welcher mir aus einem scheinbar hiervon abliegenden Erlebnis in analogischer Weise recht klar wurde. Für die Aufführung meiner „Tannhäuser“ in Paris hatte ich die erste Scene im Venusberg bearbeitet, und das hierfür früher nur flüchtig Ange deutete nach besserer Anlage ausgeführt: den Balletmeister wies ich nun darauf hin, wie die jämmerlich gehüpften kleinen Pas seiner Mänaden und Bacchantinnen sehr läppisch zu meiner Musik kontrastirten, und er ich dagegen verlange, daß er hierfür etwas dem auf berühmten antiken Reliefs dargestellten Gruppen der Bacchantenzüge Entsprechendes Kühnes und wild Erhabenes erfinde, und von seinem Corps durchführen lassen solle. Da piff der Mann durch die Finger und mir: „Ah, ich verstehe Sie sehr wohl, aber dazu bedürfte ich zuerst eines Sujets; wenn ich diesen meinen Leuten ein Wort hiervon sage, und ihnen die von Ihnen gemeinte Attitüde angeben wollte, so ist die Stelle hatten wir den ‚Cancan‘, und waren verloren“. — Ganz das gleiche Gefühl, welches meinen Pariser Balletmeister zur Einhaltung des allernichtsagendsten Tanzpas seiner Mänaden und Bacchantinnen bestimmte, verbietet nun unseren eleganten Musikführern neuen Ernst sich selbst irgendwie den Zügel ihrer Gebildetheit schießen zu lassen: sie wissen, daß das bis zum Offenbach'schen Skandal führen wird. Ein warnendes Beispiel für sie war hierin Meyerbeer, der durch die Pariser Oper bereits in so bedenklicher Weise zu gewissen irrthümlichen Accentuationen in der Musik verleitet worden war, daß die „Gebildeten“ einen Schreck davor bekamen.

Ein großer Theil ihrer Bildung bestand seither eben darin, auf ihr Gebahren mit der Sorgfalt Acht zu haben, wie der mit dem Naturfehler des Stammeln's oder Lispeln's Behaftete, welcher in seiner Rundgebung alle Leidenschaftlichkeit vermeiden muß, um nicht etwa in das ungebührlichste Stottern oder Sprudeln zu verfallen. Dieses stete Achtauffichhaben hat nun gewiß den sehr angenehmen Erfolg gehabt, daß ungemein viel Widerwärtiges nicht mehr zum grellen Vorschein kam, und die allgemeine humane Mischung viel unauffälliger vor sich ging, was wiederum für uns Alle das Gute hatte, daß unser eigenes heimisches, nach vielen Seiten hin ziemlich versteiftes und dürftig entwickeltes Element manche lodernde Anregung gewann: ich erwähnte anfänglich bereits, daß bei unseren Musikern die Grobheit sich mäßigte, zierliche Ausarbeitung des Details im Vortrage u. s. w. mehr an die Tagesordnung kam. Aber etwas Anderes ist es, wenn aus dieser Nöthigung zur Zurückhaltung und Ausglättung gewisser bedenklicher persönlicher Eigenschaften ein Prinzip für die Behandlung unserer eigenen Kunst abgeleitet werden soll. Der Deutsche ist edlig und ungelenk, wenn er sich manierlich geben will: aber er ist erhaben und Allen überlegen, wenn er in das Feuer geräth. Das sollen wir nun Jenen zu Liebe zurückhalten?

In Wahrheit sieht es heut' zu Tage darnach aus. — Wo ich früher noch mit einem jungen Musiker, der in Mendelssohn's Nähe gekommen war, zusammentraf, wurde mir immer nur die eine vom Meister ertheilte Ermahnung berichtet, beim Komponiren ja nicht an Wirkung oder Effekt zu denken, und Alles zu vermeiden, was solchen hervorbringen könnte. Das lautete ganz schön und gut, und wirklich ist es auch allen dem Meister treu gebliebenen Schülern nie begegnet, Effekt oder Wirkung hervorzubringen. Nur schien mir dieß eine gar zu negative Lehre zu sein, und das Positive des Erlernten sich nicht sonderlich reich auszunehmen. Ich glaube, alle Lehre des Leipziger Konservatoriums ist auf diese negative Maxime begründet, und habe erfahren, daß die jungen Leute mit der in ihr enthaltenen Warnung



dort völlig gequält wurden, wogegen die besten Anlagen ihnen bei den Lehrern keine Gunst gewinnen konnten, sobald sie für ihren Geschmack an der Musik zunächst nicht Allem entsagten, was nicht plänergerecht wäre.

Zunächst, und für unsere Untersuchung am wichtigsten, an sich der Erfolg dieser negativen Maxime eben im Vortrage unserer klassischen Musik. Dieser ward einzig durch die Furcht davor charakterisirt in das Drastische zu fallen. Ich habe bisher nichts davon erfahren können, daß namentlich diejenigen Beethoven'schen Klavierkompositionen, in denen des Meisters eigenthümlichster Styl am kenntlichsten ausgebildet ist, von den Befennern jener Lehre müßig studirt und gespielt worden sind. Lange Zeit blieb es mein sehr lebhafter Wunsch, Jemand anzutreffen, der mir einmal die große Odysee zu Gehör bringen könnte; er wurde mir endlich erfüllt, aber allerdings aus einem ganz anderen Lager, als jenem in der Kriegszucht der Mendelssohn'schen Maxime geschulten. Von dem großen Franzosen wurde mir denn auch erst meine Sehnsucht, Bach zu hören, erfüllt. Gerade Bach wurde zwar mit Vorliebe auch dort kultivirt; denn hier wo vom modernen Effekt, oder auch von Beethoven'scher Drastik nicht die Rede sein konnte, war die seligmachende glatte, durchgewürzte Vortragsart scheinbar so recht eindringlich beizubringen. Von einem der namhaftesten älteren Musiker und Genossen Mendelssohn's (dessen ich schon bei Gelegenheit des Tempo „di Menaetto“ achten Symphonie gedachte) erbat ich mir einmal den Vortrag des achten Präludiums mit Fuge aus dem ersten Theile des wohltemperirten Klaviers (Es moll), weil dieses Stück mich stets so bezaubernd magisch angezogen hatte; ich muß gestehen, daß ich selten einen ehrlichen Schreck empfunden habe, als ihn mir die freundlichste Gemehr dieser meiner Bitte brachte. Da war denn allerdings von deutscher Gothik und all' den Alfanzereien nicht mehr die Rede: dagegen floß das Stück unter den Händen meines Freundes mit einer „griechischen Heiterkeit“ über das Klavier hin, daß ich vor Haiml.

feit nicht mußte wohin, und unwillkürlich in eine neu-hellenische Synagoge mich versetzt sah, aus deren musikalischem Kultus alles alt-testamentarische Accentuiren auf das Manierlichste ausgemerzt war. Noch prickelte mir dieser sonderbare Vortrag in den Ohren, als ich endlich einmal Liszt bat, mein musikalisches Gemüth von diesem peinlichen Eindrücke zu reinigen: er spielte mir das vierte Präludium mit Fuge (Cis moll). Nun hatte ich wohl gemußt, was mir von Liszt am Klaviere zu erwarten stand; was ich jetzt kennen lernte, hatte ich aber von Bach selbst nicht erwartet, so gut ich ihn auch studirt hatte. Aber hier erfah ich eben, was alles Studium ist gegen die Offenbarung; Liszt offenbarte mir durch den Vortrag dieser einzigen Fuge Bach, so daß ich nun untrüglich weiß, woran ich mit diesem bin, von hier aus in allen Theilen ihn ermesse, und jedes Irrewerden; jeden Zweifel an ihn kräftig gläubig mir zu lösen vermag. Ich weiß aber auch, daß Jene von ihrem als Eigenthum gehüteten Bach nichts wissen; und wer hieran zweifelt, dem sage ich: laßt ihn euch von ihnen vorspielen!

Ich rufe ferner den ersten Besten aus jenem pietistischen Musik-Mäßigkeitsvereine, den ich sofort noch näher betrachten werde, auf, wenn er einmal von Liszt die große Beethoven'sche Bdur-Sonate spielen hörte, mir gewissenhaft zu bezeugen, ob er diese Sonate vorher wirklich gekannt und verstanden hatte? Mir wenigstens ist es möglich, einen Solchen zu bezeichnen, der mit Allen, welche diesem wunder-vollen Erlebnisse bewohnten, in wahrer Ergriffenheit jenes unerläßliche Geständniß zu bekräftigen sich gedrungen fühlte. Wer ist es noch jetzt, der Bach und den ächten großen Beethoven wirklich öffentlich zum Vortrag bringt, und jede Zuhörerschaft zu dem gleichen freudigen Geständnisse hinreißt? Ist es ein Schüler der Enthaltensamkeitsschule? Nein! Es ist einzig Liszt's berufenster Nachfolger, Hans von Bülow.

Dieß genüge für jetzt, um hierüber etwas gesagt zu haben. —

Es muß uns nun wieder interessiren, zu sehen, wie sich diesen

schönen Offenbarungen gegenüber jene Herren, mit denen wir hier zu thun haben, des weiteren verhalten.

Ihre politischen Erfolge, in sofern die der „Wirkung“ Abholden das Feld der Wirksamkeit auf dem Gebiete des deutschen musikalischen Gemeinwesens behaupten, sollen uns jetzt nicht kümmern, wogegen die religiöse Entwicklung ihrer Gemeinde uns interessirt. In diesem Betreff ist nun die frühere, mehr von ängstlicher Befangenheit und sehr besorgter Bedenklichkeit eingegebene Maxime: „nur keinen Schritt“ aus einer fast zartfönnigen Klugheitsmaaßregel zu einem mehr aggressiven Dogma erhoben worden, dessen Befenner mit milder Scheu ihre Augen abwenden, wenn ihnen in der Musik einmal ein ganzer Mann begegnet, als ob sie da gar etwas Unzüchtiges geschehen könnten. Diese Scheu, wie sie ursprünglich nämlich nur eigenem Potenz verdeckte, wird jetzt zur Anklage der Potenz, und diese Anklage gewinnt aktive Kraft aus der Verdächtigung und Verleumdung der nährende Boden, auf welchem dieß Alles für sein Gedeihen fortpflanzen eben der arme Geist des deutschen Philistertums, des im kleinsten Wesen verwahrlosten Sinnes, unter welchem wir auch unser Gemeinwesen mit inbegriffen gesehen haben.

Das Hauptingredienz bleibt aber eine gewisse sinnig dünkelnde Behutsamkeit gegen Das, was man nicht zu leisten vermag, mit Verleumdung Dessen, was man gern leisten möchte. Es ist überaus traurig, daß man in dieses Unwesen eine so tüchtige Natur, wie Robert Schumann verwickeln, ja schließlich sein Andenken zu Kirchenfahne für diese neue Gemeinde machen konnte. Das Unglück war eben, daß Schumann sich Etwas zumuthete, dem er nicht gewachsen war, und gerade die hierdurch sich kundgebende verfehlte Seite seines künstlerischen Schaffens zum wohlgeeignet dünkelnden Aushängeschild für diese neueste Musik-Gilde gemacht werden konnte. In worin Schumann liebenswerth und durchaus anmuthend war, und was daher auch gerade unsererseits (ich nenne mit Stolz mich hier als Vize und den Seinigen gehörig) schöner und empfehlender geriet

wurde, als von seinen eigenen Angehörigen, ward, weil darin sich wahre Produktivität beurfundete, von Jenen geflissentlich unbeachtet gelassen, vielleicht nur weil ihnen der Vortrag dafür abging. Dagegen wird heute Das, worin Schumann eben die Beschränktheit seiner Begabung aufdeckte, nämlich das auf größere, kühnere Konzeption Angelegte, sorgsam von ihnen hervorgezogen: wird es nämlich in Wahrheit vom Publikum nicht recht goutirt, so kommt es zu Statten, daran nachzuweisen, daß es eben schön sei, wenn Etwas keinen „Effekt“ mache, und endlich kommt ihnen sogar noch der Vergleich mit dem, namentlich bei ihrem Vortrage immer noch so sehr unverständlich bleibenden Beethoven der letzten Periode zu Statten, mit welchem sie nun den schmülstig uninteressanten, aber von ihnen so leicht zu bewältigenden (nämlich seiner ganzen Anforderung nach nur glatt herunterzuspielenden) R. Schumann sehr glücklich in einen Topf werfen können, um zu zeigen, wie ja, selbst in Übereinstimmung mit dem kühnsten Ungeheuerlichen, ihr Ideal eigentlich mit dem Allertieffsinnigsten des deutschen Geistes zusammen gehe. So gilt denn endlich der leichte Schwulst Schumann's mit dem unsäglichen Inhalte Beethoven's als Ein und dasselbe, aber immer mit dem Vorbehalte, daß drastische Exzentricität eigentlich unzulässig, und das gleichgiltig Nichtsagende das eigentlich Rechte und Schickliche sei, auf welchem Punkte dann der richtig vorgetragene Schumann mit dem schlecht vorgetragenen Beethoven allerdings ganz erträglich zu einander gehalten werden können.

Hiermit gerathen diese sonderbaren Wächter der musikalischen Keuschheit zu unserer großen klassischen Musik in die Stellung von Eunuchen im großherrlichen Harem, und deßhalb scheint der Geist unseres Philisterthums ihnen auch gern die Bewachung des immerhin bedenklichen Einflusses der Musik auf die Familie anzuvertrauen, da man sicher zu sein glauben darf, von dieser Seite nichts Bedenkliches aufkommen zu sehen.

Wo bleibt nun aber unsere große, unsäglich herrliche deutsche Musik? —

Was aus unserer Musik wird, darauf kann es uns hierbei am Ende einzig ankommen. Denn, daß andererseits in einer gewissen Periode einmal nichts Besonderes geleistet wird, das könnten wir nach einer hundertjährigen glorreichen Periode wundervollster Produktionen hin genügsam zu verschmerzen wissen. Aber gerade daß diese Leute, zu denen wir hier zu thun haben, sich als die Behüter und Bewahrer des ächten „deutschen“ Geistes dieses unseres herrlichen Erbes gebahnt, und als solche sich zu Geltung zu bringen bemüht sind, das läßt es uns gefährlich erscheinen.

Ganz für sich betrachtet, ist an diesen Musikern nicht viel auszusehen; die meisten unter ihnen komponiren ganz gut. Herr Johannes Brahms war so freundlich, mir einmal ein Stück ernstesten Variationen von sich vorzuspielen, aus dem ich erjah, daß keinen Spaß versteht, und welches mich ganz vortrefflich dünkte. Ich hörte ihn auch in einem Konzerte anderweitige Kompositionen auf der Klaviere spielen, was mich nun allerdings weniger erfreute. Es mußte es mir impertinent erscheinen, daß von der Umgebung zwei Herren aus Liszt und seiner Schule „allerdings eine außerordentliche Technik“, aber auch nichts weiter, zugesprochen wurde, während ich die Technik des Herrn Brahms, dessen Vortrag mich seiner Sprödigkeit und Holzernheit wegen sehr peinlich berührte, so gern etwas mit der Idee jener Schule besudelt gewünscht hätte, welches denn doch nicht der Faktur selbst zu entfließen scheint, sondern jedenfalls auf einer atherischeren Gebiete, als dem der bloßen „Technik“, gewonnen wird. Alles zusammen konstatirte jedoch eine ganz respectable Erscheinung, von der man nur einzig auf natürlichem Wege nicht zu begreifen vermag, wie sie, wenn nicht zu der des Heilandes, doch wenigstens zu der des geliebtesten Jüngers desselben gemacht werden konnte; es mußte denn sein, daß ein affektirter Enthusiasmus für mittelalterliche Schnitzereien in jenen steifen Holzfiguren das Ideal der Kirchenheiligkeit zu erkennen uns verleitet hätte. Jedenfalls mußten wir uns dann wenigstens dagegen verwahren, unseren großen lebendigen Ma-

hoven in das Gewand dieser Heiligkeit verkleidet uns vorgeführt zu bekommen, um etwa ihn, den Unverstandenen, in dieser Verunstaltung neben den aus den natürlichsten Gründen unverständlichen Schumann stellen zu können, gleichsam als ob da, wo sie keinen Unterschied bemerktlich zu machen verstehen, auch wirklich gar kein Unterschied stattfindet.

Wie es nun mit dieser Heiligkeit im Besonderen steht, deutete ich zuvor schon an. Forschen wir ihren Aspirationen nach, so werden wir bald auf ein neues Feld, und zwar auf dasjenige geleitet werden, auf welches der voraus angezeigte Gang unserer Untersuchungen „über das Dirigiren“ uns jetzt zu führen hat. —

Vor einiger Zeit warf ein süddeutscher Zeitungsredakteur meinen Kunsttheorien „müderische“ Tendenzen vor: der Mann mußte offenbar nicht, was er damit sagte; es war ihm einfach um ein böses Wort zu thun. Was ich dagegen von dem Wesen der Müderei in Erfahrung gebracht habe, bezeichnet die sonderbare Tendenz dieser widerlichen Sekte damit, daß hier dem Anreizenden und Verführerischen auf das Angelegentlichste nachgetrachtet wird, um an der schließlichen Abwehr desselben seine Widerstandskraft gegen den Reiz und die Verführung zu üben. Der eigentliche Skandal der Sache ging nun aber aus der Aufdeckung des Geheimnisses der Höchsteingeweihten dieser Sekte hervor, bei denen sich die angekündigte Tendenz dahin umkehrte, daß der Widerstand gegen den Reiz nur den schließlich einzig erzielten Genuß zu steigern hatte. — Man würde demnach, auf die Kunst angewendet, etwas nicht Sinnloses sagen, wenn man der eigenthümlichen Enthaltensamkeitsschule des von uns besprochenen musikalischen Mäßigkeitsvereines müderhaftes Wesen zuspräche. Treiben sich nämlich die unteren Grade dieser Schule in dem Kreislaufe des Reizes, wie ihn der Charakter gerade der musikalischen Kunst darbietet, und der Enthaltensamkeit, welche eine dogmatisch gewordene Maxime ihnen auferlegt, herum, so kann man den höheren Graden wohl ohne große Mühe nachweisen, daß hier, im Grunde genommen, nur der Genuß des den

einziges Mal zu einer wirklich glücklichen Ummarmung kommen, so stünde zu vermuthen, daß die ganze Sache wäre. Nur daß dieß nie gelingen will, halt die Schranken; denn jedem mißglückten Versuche kann immer Schein eines freiwilligen Abstehens, im Sinne der Übungen der unteren Grade gegeben werden, und die gefreite Oper kann immer von Neuem wieder als bloß schließlich abzuwehrenden Reizes figuriren, so daß durchgefallener Opern für besonders heilig gelten konnte.

Wie verhalten sich nun, ernstlich gefragt, diese zur „Oper“? Denn hier haben wir, nachdem wir saale, als ihrem Ausgangspunkte, aufgesucht, um die willen schließlich noch auszuforschen —

Herr Eduard Devrient hat uns die „Oper“ das Nothverlangen nach einer Oper, seines Freundes den ihm vor einiger Zeit gewidmeten „Erinnerungen“ Gemüthe geführt. Hieraus lernen wir auch das bedürfnis des benötigten Meisters darnach kennen, daß die ihm bestimmte Oper recht „deutsch“ sei, und hierzu sollte sie eben herbeigeschafft werden, — was nun leider nicht. Ich vermuthete, daß dieß Letztere seine natürlichen Vieles läßt sich durch Verabredung zu Stande bringen.

und Lehrlingen dennoch nie ernstlich aufgegeben. Herr Hiller glaubte es erzwingen zu müssen, und zwar einfach durch heiteres, unverdrossenes Darangehen, weil es dabei endlich doch nur auf den „glücklichen Griff“ anzukommen schien, der ja — seiner Meinung nach — vor seinen Augen Anderen gelang, und der bei rechter Ausdauer, wie beim Hazardspiel, doch endlich auch einmal ihm zur Hand kommen müßte. Das glückliche Griffsrade versagte aber immer von Neuem. Keinem schlug es zu: auch dem armen Schumann nicht; und so Viele der oberen und niederen Grade der Enthaltensamkeitskirche „keuch und harmlos“ die Hände nach dem ersehnten wirklichen Opernerfolge ausstreckten, nach kurzer und doch mühsamer Täuschung war der glückliche Griff wieder — verfehlt.

Solche Erfahrungen verbittern selbst den Harmlosesten, und sie sind um so ärgerlicher, als andererseits die Beschaffenheit des politischen Musikstaates in Deutschland es mit sich bringt, daß die Kapellmeister und Musikdirektoren mit ihren Funktionen zunächst an das Theater gebunden sind, und diese Herren demnach auf demjenigen Felde der musikalischen Wirksamkeit dienen müssen, auf welchem sie auch so ganz und gar nichts zu leisten vermögen. Der Grund, aus welchem sie dieß nicht vermögen, kann nun unmöglich derjenige sein, der andererseits einen Musiker dazu befähigt, dem Opernwesen vorzustehen, d. h. ein guter Operndirigent zu sein. Und doch hat es das sonderbare, von mir anfänglich bereits näher bezeichnete Schicksal unserer Kunstzustände so mit sich gebracht, daß diesen Herren, welche unsere deutsche Konzertmusik nicht einmal dirigiren können, auch noch das so sehr komplizierte Opernwesen zur Leitung übergeben worden ist. Nun stelle sich der Einsichtsvolle vor, wie es da zugehen muß! — —

So ausführlich ich bei der Aufdeckung ihrer Schwäche auf dem Felde, wo sie sich eigentlich zu Hause finden müßten, zu Werke ging, so kurz kann ich nun im Betreff der Leistungen dieser Herren Dirigenten auf dem Gebiete der Oper sein; denn hier heißt es einfach: „Herr, vergieb ihnen, sie wissen nicht was sie thun!“ Ich



Stolzermacht muß es diesen Herren vorschreiben, von der  
ernster Miene zu Werke zu gehen; hier, in der Oper  
ihnen jedoch passender, von vornherein die leicht  
gaistreich-ironische Miene zu zeigen. Sie geben lachend  
sonderlich zu Hause zu sein, und von Dingen, von denen  
sie nicht viel zu verstehen. Daher von  
galante Gesellschaft gegen Sanger und Sangerinnen  
Vergnügen es recht zu machen sich erboten. Sie nehmen  
führen Aermaten, Mitardando's, Mecklando's, Trant  
vor Allem gern „Stricke“ ein, ganz wie und wo Jene  
Woher sollten sie je den Beweis für die Unfähigkeit  
Seite ihnen gestellten Zumuthung nehmen? Nach  
Pedanteren genügten Dingen ja einmal ein, an  
Jenem bestehen zu wollen, so hat er in der Regel Unrecht.  
lich in dem von ihnen selbst so aufgestellten strengen  
sind Jene hier ganz und gar zu Haus, und wissen es  
wie sie es können, so daß, wenn in der Oper irgend  
erkennungswerthes zu Tage kommt, dieß wirklich ein  
und ihrem richtigen Instincte zu verdanken ist, gerade wie  
Verdienst hiervon fast lediglich dem guten Sinne der  
— Dagegen muß man bloß einmal solch' eine Arbeit

(der Militärmusik wegen) ein Übergang in Es-dur gespielt wird, bietet ein wahrhaft entsetzliches Bild von der Musik, zu welcher solch' ein hochgeachteter Kapellmeister munter den Takt schlägt. Erst in einem Vorstadt-Theater von Turin (also in Italien) habe ich es einmal erlebt, den „Barbier von Sevilla“ wirklich korrekt und vollständig zu hören; denn selbst solch' einer unschuldigen Partitur gerecht zu werden, verdrießt unsere Kapellmeister die Mühe, weil sie keine Ahnung davon haben, daß selbst die unbedeutendste Oper durch vollkommen korrekte Vorführung, eben schon der durch diese Korrektheit uns gewährten Befriedigung wegen, eine relativ recht wohlthuende Wirkung auf den gebildeten Sinn ausüben kann. Die leichtesten theatralischen Machwerke wirken auf den kleinsten Pariser Theatern angenehm, ja ästhetisch befreiend auf uns, weil sie nie anders als durchaus korrekt und sicher in allen Theilen aufgeführt werden. So groß eben ist die Macht des künstlerischen Prinzipes; daß, wenn es nur in einem seiner Theile durchaus richtig angewendet und erfüllt wird, wir sofort eine ästhetische Wirkung davon erhalten; was wir hier finden, ist wirkliche Kunst, wenn auch auf einer sehr niederen Stufe. Aber eben von diesen Wirkungen lernen wir in Deutschland gar nichts kennen, außer etwa in Wien und Berlin durch eine Balletaufführung. Hier nämlich liegt Alles in einer Hand, und zwar in der Hand Desjenigen, der seine Sache wirklich versteht: dieß ist der Balletmeister. Dieser schreibt hier glücklicher Weise auch einmal dem Orchester das Gesetz der Bewegung, für den Vortrag wie für das Tempo, vor, und zwar nicht wie der einzelne Sänger nach seinem persönlichen Belieben in der Oper, sondern im Sinne des Ensemble's, der Übereinstimmung Aller; und nun erleben wir es denn, daß auch plötzlich das Orchester richtig spielt, — ein äußerst wohlthätiges Gefühl, welches Jedem angekommen sein wird, der nach den Beinen einer Opernaufführung dort einmal solch' einem Ballet beimohnte. In der Oper könnte für eine ähnliche erfolgreiche Übereinstimmung der Regisseur wirken; aber sonderbarer Weise bleibt die Fiktion,

gerufen und sonst wie ausgezeichnet wurde. Wie er hier  
ihm selbst übertäuschend gewesen sein; auch er wird dann  
sagen: „Herr, vergieb ihnen, sie wissen nicht was sie

Da ich mich aber nur über das eigentliche Dirigiren  
lassen wollte, habe ich, um mich in unser Opernweisen in  
nicht weiter zu verlieren, jetzt bloß noch zu bekennen,  
diesem Kapitel zum Schluß gelangt bin. Über das Dir-  
giren Kapellmeister in der Oper ist für mich nicht zu streiten  
etwa die Sanger thun, wenn sie sich über den einen  
beklagen haben, daß er ihnen nicht genug nachgibt, über  
daß er ihnen nicht aufmerksam genug einhalte; kurz, an  
punkte der allergemeinsten Handwerksleistung, auf welche  
auskommt, kann da etwa ein Disput erhoben werden.

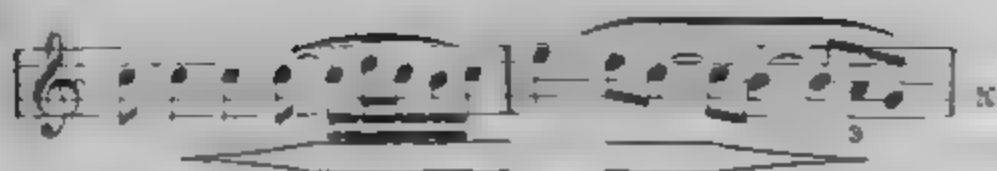
Standpunkte einer wirklichen künstlerischen Leistung aus-  
grenzen aber gar nicht in Betracht zu nehmen. Und hier  
zu sprechen kommt mir, und zwar mir allein unter allen  
den Deutschen zu; weshalb ich mir schließlich gestatte  
Gründe dieser Zurückweisung noch etwas näher zu erörtern.

Mit welcher der von mir bezeichneten Eigenschaften  
gungen ich selbst bei den Aufführungen meiner Opern  
muß mir, wenn ich meine Erfahrungen in diesem Act  
immer wieder ungewiß bleiben. Ist es der Geist, in m

um sich in einer nicht eben sehr erfreulichen Weise zu ergänzen. Wo der erstere, der an unserer klassischen Konzertmusik sich übende Geist, freies Spiel hat, wie in den einleitenden Instrumentalsätzen meiner Opern, erfahre ich nur die niederschlagendsten Folgen jenes von mir so ausführlich besprochenen Vorgehens. In diesem Bezug habe ich von nichts als vom Tempo zu reden, welches widersinnig entweder verjagt (wie z. B. von Mendelssohn selbst dereinst in einem Leipziger Konzert meine Tannhäuser-Duvertüre, um sie als abschreckendes Beispiel hinzustellen), oder verschludert (wie in Berlin oder meistens sonst überall mein Lohengrin-Vorspiel), oder verschleppt und verschludert zugleich (wie neuerdings mein Vorspiel zu den „Meistersingern“ in Dresden und anderen Orten), — nirgends aber mit der sinnvollen Modifikation zu Gunsten eines verständlichen Vortrages behandelt wird, auf welche ich mit nicht minderer Bestimmtheit, wie auf das Richtigspielen der Noten selbst rechnen muß.

Um von der letzteren Nuance der verderblichen Aufführungsweise sogleich einen Begriff zu geben, führe ich allein das übliche Verfahren mit meinem Vorspiele zu den „Meistersingern“ an. —

Das Hauptzeitmaaß dieses Stückes ward von mir mit „sehr mäßig bewegt“ vorgezeichnet; dieß bedeutet also nach dem älteren Schema etwa: Allegro maestoso. Kein Tempo ist mehr als dieses, bei längerer Andauer, und namentlich bei stark episodischer Behandlung des thematischen Inhaltes, der Modifikation bedürftig, und es wird zur Ausführung mannigfaltiger Kombinationen verschiedenartiger Motive gern gewählt, weil seine breite Gliederung im regelmäßigen  $\frac{4}{4}$  Takte diese Ausführung durch die Nähelegung jener Modifikation mit großer Leichtigkeit unterstützt. Auch ist dieser mäßig bewegte  $\frac{4}{4}$  Takt eben der allervieldeutigste; er kann, in kräftig „bewegten“ Vierteln geschlagen, ein wirkliches, lebhaftes Allegro ausdrücken (dieß ist mein hier gemeintes Haupttempo, welches sich am lebhaftesten in den, von dem eigentlichen Marsche zu dem E-dur hinüberleitenden acht Takten:



lunggibt); oder er kann als eine aus zwei  $\frac{3}{4}$  Tacten bestehende Periode gedacht werden, und wird dann bei dem Eintritt des verkürzten Thema's:



den Charakter eines lebhaften Scherzando's einzuführen erlauben, da aber er kann selbst auch als Alla-breve ( $\frac{3}{2}$  Tact) gedeutet werden, was dann das ältere (nur endlich in der Kirchenmusik angewendete) schnelle, gemächliche Tempo andante, welches richtig mit zwei langsamen Schlägen zu taktiren ist, ausdrückt. In diesem letztem Sinne habe ich ihn, vom achten Tacte nach dem Wiedereintritte der Chor an, für die Kombination des jetzt von den Violoncelli Haupt Wandthemas mit dem in rhythmischer Verdoppelung des Violinen und Violoncell's gemächlich breit gesungenen Thema's.



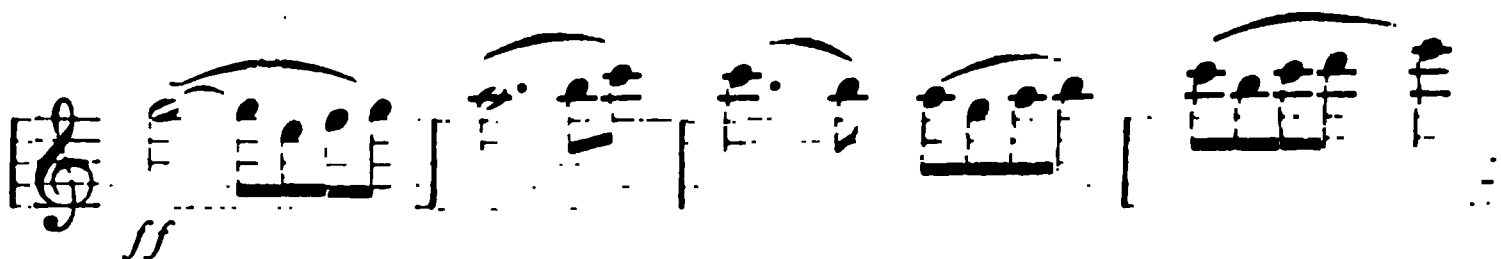
Das zweite Thema habe ich zweit im reinen  $\frac{4}{4}$  Tact gesetzt.



Bei größter Zartheit im Vortrage hat es hier einen leidenschaftlichen, fast hastigen Charakter (ungefähr den einer heimlich geflüsterten Liebeserklärung) an sich; um den Hauptcharakter der Zartheit rein zu erhalten, muß das Tempo, da die leidenschaftliche Hast durch die bewegtere Figuration entschieden genug ausgedrückt ist, nothwendig um Etwas zurückgehalten, somit zu der äußersten Nuance des Hauptzeitmaasses nach der Richtung der Gravität des  $\frac{4}{4}$  Taktes hin gedrängt werden, und um dieß unmerklich (d. h. ohne den Hauptcharakter des zu Grunde liegenden Tempo's wirklich zu entstellen) ausführen zu können, leitet ein mit „poco rallentando“ bezeichneter Takt diese Wendung ein. Durch die endlich vorherrschend werdende unruhigere Nuance dieses Thema's,



welche ich auch besonders mit „leidenschaftlicher“ für den Vortrag bezeichnete, war es mir leicht, das Tempo wieder in seine ursprünglich bewegtere Richtung zurückzuleiten, in welcher endlich es sich dazu befähigen konnte, mir als das oben bezeichnete Andante alla breve zu dienen, womit ich wieder nur eine bereits in der ersten Exposition des Stückes entwickelte Nuance des Haupttempo's von Neuem aufzunehmen hatte. Die erste Entwicklung des gravitatischen Marschthema's hatte ich nämlich in eine sogleich breiter ausgeführte Coda von cantabilem Charakter ausgehen lassen, welche nur dann richtig vorzutragen war, wenn sie in jenem Tempo andante alla breve aufgefaßt wurde. Da diesem volltönig zu spielenden Cantabile



die in wuchtigen Vierteln auszuführende Fanfare



schien sich in einem so günstigen Sinne verbreitet zu haben, daß man es für gut fand, auch dem eigentlichen Leipziger Publikum in einem Gewandhauskonzerte mein neues Vorspiel zu Gehör zu bringen. Herr Kapellmeister Reinecke, welcher der Aufführung des Stückes unter meiner Leitung beigewohnt hatte, dirigiterte es dießmal, und die gleichen Musiker führten es unter seiner Leitung so aus, daß es vom Publikum ausgezischt werden konnte. Ob dieser Erfolg der Biederkeit der hierbei Betheiligten allein zu verdanken war, d. h. ob absichtliche Entstellung dazu führte, will ich nicht näher untersuchen, und zwar schon aus dem Grunde, weil mir die gänzlich unverstellte Unfähigkeit unserer Dirigenten gar zu einleuchtend bekannt ist: genug, von sehr eingeweihten Ohrenzeugen erfuhr ich, welchen Takt der Herr Kapellmeister zu meinem Vorspiele geschlagen hatte, und damit mußte ich genug.

Will nämlich ein solcher Dirigent seinem Publikum oder seinem Herrn Direktor u. s. w. nur beweisen, welche üble Bewandniß es mit meinen „Meisterfingern“ habe, so braucht er ihnen bloß das Vorspiel dazu in derselben Weise vorzutaktiren, in welcher er gewohnt ist, Beethoven, Mozart und Bach zu handhaben, und welche R. Schumann gar nicht übel bekommt, so hat ein Jeder sich leicht zu sagen, daß dieß ja eine recht unangenehme Musik sei. Denke man sich nur ein so lebendig und doch unendlich zartgegliedertes, fein empfindliches Wesen, wie ein von mir an diesem Vorspiele nachgewiesenes Tempo es ist, plötzlich in das Prokrustesbett solch' eines klassischen Taktschlägers gebracht, um einen Begriff zu haben, wie es sich darin ausnehmen muß! Da heißt es: „hier hinein legst du dich; und was du zu lang bist, das hau' ich dir ab, und was zu kurz, das streck' ich dir aus!“ Und nun wird Musik dazu gemacht, um den Schmerzensschrei des Gemarterten zu übertäuben! —

In solcher Weise sicher gebettet, lernte nun auch z. B. das Dresdener Publikum, das einst manches Lebenvolle von mir sich vorgeführt hörte, nicht nur dieses Vorspiel zu den „Meisterfingern“,



aber noch Folgendes. Die Konklusion dieses Vorspiels  
einigung der beiden Hauptthema's unter der Mitwirkung  
Tempo andante alla breve, wie ich daß zuvor näher bezei-  
mir in der Weise des alt-popularen Refrain's zum hin-  
Abhluß des ganzen Werkes: zu der verhältnißmäßig er-  
handlung dieser intensiven thematischen Kombination, in  
gewissermaßen nur als Deklamation benutze, lasse ich da-  
seine gemüthlich ernste Lobrede auf die „Meisterfinger“. Ich  
Trostesreime für die deutsche Kunst selbst singen. Trotz  
des Inhaltes sollte diese Schluß-Apostrophe auf das Ge-  
heiter beruhigend wirken, und eben diese Wirkung vertrau-  
sächlich dem Eindrücke jener gemüthlichen thematischen  
an, deren rhythmische Bewegung erst gegen das Ende, in  
Mitte des C. ois, einen breiteren, feierlicheren Charakter  
soll. Mit einer sehr bewußten Absicht, welche Jeder, der  
stiges Wissen kennt, wohl begreifen wird, grüße ich hier al-  
teren Sinn meiner dramatischen Arbeit wohlweislich nicht  
verweile, der reinen naiven „Oper“ zu Liebe, jetzt nur die  
und Taktiren. Die bereits im Beispiele gänzlich urbeachtete  
Nöthigung zu einer dem Andante alla breve zuübrenden  
eines anfanglich für maßmäßige Breite einer pomphaften

sten  $\frac{4}{4}$  Takt den lebendig fühlenden Sänger des Hans Sachs einspannte, um ihn unerbittlich zu zwingen, diese Schlußanrede so steif und hölzern wie möglich abzusingen. Von theilnehmendster Seite wurde ich nun ersucht, für Dresden doch ja diesen Schluß aufzuopfern und „streichen“ lassen zu wollen, weil er gar zu niederdrückend wirke. Ich weigerte mich hiergegen. Bald verstummten die Klagen. Endlich erfuhr ich aber auch den Grund hiervon: der Herr Kapellmeister war nämlich für den eigensinnigen Komponisten eingetreten, und hatte (natürlich um dem Werke zu nützen) die Schlußapostrophe aus eigenem künstlerischem Ermessen — „gestrichen“.

„Streichen! Streichen!“ — das ist nämlich die ultima ratio unserer Herren Kapellmeister; hierdurch bringen sie ihre Unfähigkeit mit der ihnen unmöglichen richtigen Lösung der gestellten künstlerischen Aufgaben in ein unfehlbar glückliches Verhältniß. Sie denken da: „was ich nicht weiß, macht mich nicht heiß“; und dem Publikum muß dieß am Ende auch ganz recht sein. Es bleibt aber nur für mich zu überlegen, was ich von der Aufführung meines ganzen Werkes, welches so zwischen einem im tiefsten Grunde verfehlten Alpha und Omega eingeschlossen ist, schließlich zu halten habe? Außerlich nimmt sich Alles sehr hübsch aus: ein ungemein erregtes Publikum, zum Schlusse sogar lohnender Hervorruf des Kapellmeisters, zu welchem mein eigener Landesvater applaudirend an die Logenbrüstung zurückkehrt. Nur nachträglich die ungemein fatalen Berichte über stattgehabte und immer neu eingeführte Kürzungen, Striche und Abänderungen, während ich immer den einen Eindruck einer vollkommen unverkürzten, aber allerdings auch vollkommen korrekten Aufführung in München dagegen abzuwägen habe, und somit unmöglich dazu gelangen kann, den Verstümmelern Recht zu geben. Dieser schlimmen Lage, an welcher gar nichts zu ändern scheint, da die Allerwenigsten begreifen, um welches schwere Übel es sich handelt, kommt nun allerdings andererseits das Eine zu Hilfe, nämlich die sonderbar tröstliche Erkenntniß dessen, daß trotz des unverständigsten Befassens mit dem Werke die wirkende Kraft

lichen Wirlungsfähigkeit derselben einen ihn eigenthümlichen Schluß auf das Verhältniß der gleichen dirigirenden unserer großen klassischen Musik, deren stets neu einwärts leben, trotz der verläumernden Pflege durch Jene, ihm zuerst recht begreiflich wird. Sie können so etwas namlich bringen: und diese Überzeugung scheint wunderlicher Weise schon Genus zu einer Art tröstlichen Dogma's zu werden er sich einerseits gläubig behaglich beruhigt, andererseits Weise für sich weiter schafft. —

Was nun aber von den wunderlichen Dirigenten mit Namen, als Musiker betrachtet, zu halten sei, wäre noch Erwägt man ihre große Übereinstimmung unter sich in mochte man fast auf die Annahme kommen, sie verstünden die die Sache richtig, und, trotz allem Anstoß des Gefühles ihr Treiben doch vielleicht gar klassisch. Die Annahme Vortrefflichkeit steht so fest, daß die ganze Musikburgerische lands gar nicht in das mindeste Schwanken gerath, wer Nation sich einmal etwas vorspielen lassen will (wie etwa Musikfesten) den Takt dazu schlagen soll. Das kann Hille, Herr Rieß oder Herr Vachner sein. Verthe

berühmter Geburtstags mare akademischer gar nicht an f

dem Generalstabe unserer Taftschläger-Armee. Sie und da bin ich dagegen einmal auf einen armen Teufel getroffen, an dem ich wirkliches Geschick und Talent zum Dirigiren wahrnahm: diese schaden sich für ihr Fortkommen sogleich dadurch, daß sie die Unfähigkeit der großen Herren Kapellmeister nicht nur durchschauen, sondern unvorsichtiger Weise auch davon sprechen. Wer z. B. aus den Orchesterstimmen des „Figaro“, aus welchen solch' ein General mit besonderer Weihe — Gott weiß wie oft — die Oper spielen ließ, die übelsten, stets aber vom Chef unbemerkt gebliebenen Fehler auffindet, empfiehlt sich natürlich nicht. Diese begabten armen Tüchtigen verkommen eben, wie ihrer Zeit die Reßer.

Da dieß Alles so in der Ordnung ist und endlich auch bleibt, möchte man daher nur immer wieder nach der Bewandniß hiervon fragen. Wir sind im tiefsten Grunde versucht, daran zu zweifeln, daß diese Herren wirkliche Musiker seien: denn offenbar zeigen sie gar kein musikalisches Gefühl; aber sie hören wirklich sehr genau (nämlich mathematisch genau, wenn auch nicht idealisch: die Fatalität mit den falschen Orchesterstimmen begegnet immerhin nicht Jedem!); sie haben einen scharfen Überblick, lesen und spielen vom Blatte (wenigstens sehr Viele unter ihnen); kurz, sie erweisen sich als wahre Leute vom Fach; auch ist ihre Bildung — trotz Allem — von der Beschaffenheit, wie man sie eben doch nur einem Musiker hingehen lassen kann, so daß, wollte man diesen an ihnen leugnen, nichts übrig bliebe, am wenigsten etwa ein geistvoller Mensch. Nein, nein! Wahrhaftig, sie sind Musiker, und sehr tüchtige Musiker, die rein Alles, was zur Musik gehört, wissen und können. Und nun? Soll es an das Musizieren gehen, so werfen sie Kraut und Rüben durch einander, und fühlen sich in nichts sicher, als etwa in „Ewig, selig“, oder, wenn es hoch kommt: „Gott Gebaut!“ Gewiß macht sie von unserer großen Musik nur eben Das gerade konfus, was diese groß macht, und was allerdings mit Wortbegriffen sich ebenso wenig leicht

schlag, die idealen Extreme der Musik sich ganz unmittelbar  
und eben zu einem so wundervollen Gemeinwesen sie  
Beethoven's naive Art, sich für das Addiren zu  
dagegen ebenfalls bekannt genug geworden; auszumit-  
traten gewiß nie in irgend eine denkbare Beziehung zu se-  
entwerfen. Zu Mozart gehalten, erscheint er als ein in-  
excessum nach der Seite der Sensibilität hin, welche, d-  
tellectuales Gegengewicht von der Seite der Mathematik her  
nur durch eine abnorm kräftige, bis zur Rauheit robuste  
vor frühzeitigem Untergange geschützt, als lebensfähig  
war. In seiner Musik ist auch nichts mehr durch Zahlen  
während sich bei Mozart wie wir dies auch in den vor-  
Untersuchungen beruhten) manches bis zur Banalität  
aus der naiven Mischung jener beiden Extreme der  
Wahrnehmung erklären läßt. Die Musiker unserer ge-  
Betrachtung erscheinen dagegen als Monstrositäten na-  
der reinen musikalischen Mathematik hin, welche daher auch  
sage zu dem Beethoven'schen Naturell, mit einer ganz ord-  
venorganisation recht gut und lange auskommen. Zu  
unsere berühmten und unberühmten Herren Dirigenten mit  
der Zahl für die Musik gehören sein so manne aufma-

dürfte wohl zu bezweifeln bleiben; weßhalb ich hier mich nun auch als zum Schluß gelangt betrachte.

Dagegen steht noch zu hoffen, daß die Schule, die ich soeben als sehr wünschenswerth bezeichnete, wirklich im Anzuge ist. Wie ich erfahre, ist unter den Auspizien der königlichen Akademie der Künste und Wissenschaften in Berlin eine „Hochschule der Musik“ gegründet, und die oberste Leitung derselben dem berühmten Violinisten, Herrn Joachim bereits anvertraut worden. Eine solche Schule ohne Herrn Joachim zu begründen, wo dieser zu gewinnen war, hätte jedenfalls als bedenklicher Fehler erscheinen müssen. Was mich für Diesen hoffnungsvoll einnimmt, ist, daß Allem nach, was ich über sein Spiel erfahren habe, dieser Virtuos genau den Vortrag kennt und selbst ausübt, welchen ich für unsere große Musik fordere; somit dient er mir, neben Liszt und den zu seiner Schule Gehörigen, als einziger sonst mir bekannt gewordener Musiker, auf welchen ich für meine obigen Behauptungen als Beweis und Beispiel hinweisen kann. Es ist hierbei gleichgiltig, ob es Herrn Joachim, wie ich andererseits erfahre, verdrießlich ist, in diesen Zusammenhang gestellt zu werden; denn für Das, was wir wirklich können, kommt es schließlich nicht in Betracht, was wir vorgeben, sondern was wahr ist. Dünkt es Herrn Joachim nützlich, vorzugeben, er habe seinen Vortrag im Umgange mit Herrn Hiller oder R. Schumann so schön ausgebildet, so kann dieß auf sich beruhen, vorausgesetzt daß er nur immer so spielt, daß man daraus den guten Erfolg eines mehrjährigen vertrauten Umganges mit Liszt erkennt. Auch das dünkt mich vortheilhaft, daß man bei dem Gedanken an eine „Hochschule für Musik“ sogleich den Blick auf einen ausgezeichneten Künstler des Vortrages geworfen hat: wenn ich heute einem Theater-Kapellmeister begreiflich zu machen hätte, wie er etwas zu dirigiren habe, so würde ich ihn immer noch lieber an Frau Lucca, als an den verstorbenen Cantor Hauptmann in Leipzig, selbst wenn dieser noch lebte, verweisen. Ich treffe in diesem Punkte mit dem naivsten Publikum, und selbst

ausdrückt, als durch Zahlen. Aber dieß bleibt nicht  
 und nur Musik? Woher kommt nun diese Tücke  
 diese vollständige Unfähigkeit vor der Musik über  
 irgend einen Arger, einen seelsüchtigen Kummer, ei  
 lich eigene Idee zu vergessen? — Sollte uns die  
 enorme Begabung für Arithmetik hier etwas er  
 scheint, daß in ihm, dessen Nerven andererseits so  
 lich gegen Mästen waren, dessen Geist von so  
 schlug, die idealen Extreme der Musik sich ganz un  
 und eben zu einem so wundervollen Gemeinver  
 Beethoven's naive Art, sich für das Abstrakte  
 dagegen ebenfalls bekannt genug geworden; ar  
 traten gewiß nie in irgend eine denkbare Beziehung  
 entwerfen. Zu Mozart gehalten, erscheint er als  
 excessum nach der Seite der Sensibilität hin, ne  
 tellectuales Gegengewicht von der Seite der Arithme  
 nur durch eine abnorm kräftige, bis zur Rauheit  
 vor frühzeitigem Untergange geschützt, als lebend  
 war. An seiner Musik ist auch nichts mehr durch  
 während sich bei Mozart (wie wir dieß auch in d  
 Untersuchungen berührten) manches bis zur Band  
 aus der naiven Mischung jener beiden Extreme  
 Wahrnehmung erklären läßt. Die Musiker und  
 Betrachtung erscheinen dagegen als Monstruosität  
 der reinen musikalischen Arithmetik hin, welche dale  
 saße zu dem Beethoven'schen Naturell, mit einer ge  
 venorganisation recht gut und lange auskommen  
 unsere berühmten und unberühmten Herren Dirigent  
 der Zahl für die Musik geboren sein, so wäre e  
 daß es irgend einer neuen Schule gelänge das



mit dem Geschmade unserer vornehmen Opernfreunde zusammen, indem ich mich an Denjenigen halte, der etwas von sich giebt, und von dem wirklich etwas uns zu Ohr und Empfindung dringt. Bedenklich würde es mir aber dennoch erscheinen, wenn ich Herrn Joachim, in der Höhe auf dem curulichen Sessel der Akademie, so ganz nur mit der Geige allein in der Hand gewahren sollte, da es mir überhaupt mit der Geigern so geht, wie Mephistopheles mit den „Schönen“, welche an sich „ein für alle Mal im Plural“ denkt. Der Talisman soll ihn nicht recht parirt haben; auch das Komponiren scheint ihn mehr zu bitttern, als Andere erfreut zu haben. Wie nun die „Hochschule“ allein vom Hochstuhle des Vorgeleiters aus zu dirigiren sein soll, ist mir nicht recht zu Sinn. Sokrates wenigstens war nicht der Meinung, daß Themistokles, Kimon und Perikles, weil sie ausgezeichnete Krieger und Redner waren, auch den Staat zu seinem glücklichen Vertheilen zu leiten im Stande gewesen wären; denn leider konnte er ihren Erfolgen nachweisen, daß dieses Staatregieren ihnen selbst sehr übel bekam. Doch ist dieß vielleicht bei der Musik anders. Eines macht mich wieder bedenklich. Man sagt mir, Herr J. ist dessen Freund J. Brahms alles Gute für sich aus einer Schubertischen Liedermelodie verhofft, seinerseits einen Messias für die Musik überhaupt erwartet. Diese Erwartung er füglich doch Denjenigen überlassen, welche ihn zum Heile machen? Ich dagegen rufe ihm zu: Truch daran! Soll er selbst begegnen, der Messias zu sein, wenigstens dürfte er dann von den Juden nicht gekreuzigt zu werden!





# Drei Gedichte.



## I.

**Rheingold.**

Spielt nur, ihr Nebelzwerge, mit dem Ringe,  
 wohl dien' er euch zu eurer Thorheit Gold;  
 doch habet Acht: euch wird der Reif zur Schlinge;  
 ihr kennt den Fluch: seht, ob er Schächern hold!  
 Der Fluch, er will, daß nie das Werk gelinge,  
 als dem, der furchtlos wahr des Rheines Gold;  
 doch euer ängstlich Spiel mit Leim und Pappe  
 bedeckt gar bald des Nibelung's Nebelkappe!

Printed and Published by J. H. Smith, at the  
Press of the University of California, Berkeley, 1904.



## III.

**Zum 25. August 1870.**

Gesprochen ist das Königswort,  
 dem Deutschland neu erstanden,  
 der Völker edler Ruhmesthort  
 befreit aus schmähl'chen Banden;  
 was nie gelang der Klugen Rath,  
 das schuf ein Königswort zur That:  
 in allen deutschen Landen  
 das Wort nun tönet fort und fort.

Und ich verstand den tiefen Sinn  
 wie Reiner ihn ermessen;  
 schuf es dem Volke Sieg'sgewinn,  
 mir gab das Wort Vergessen:  
 vergraben durst' ich manchen Schmerz,  
 der lange mir genagt das Herz,  
 das Leid, das mich besessen,  
 blickt' ich auf Deutschlands Schmach dahin.

Der Sinn, der in dem Worte lag,  
 war Dir auch unverborgen:  
 der treu des edlen Hortes pflag,  
 er theilte meine Sorgen.  
 Von Wotan bangend ausgesandt,  
 sein Rabe gute Kund' ihm fand:  
 es strahlt der Menschheit Morgen;  
 nun dämm're auf, du Götterttag!

Druck von A. H. Neumann in Leipzig.



THE  
LIBRARY  
OF THE  
MUSEUM OF  
ART AND  
ARCHAEOLOGY  
OF THE  
UNIVERSITY OF  
CAMBRIDGE







